
UMASS AMHERST
312066 0299 2500 1


UNIVERSITY OF MASSACHUSETTS
AMHERST 1863

GAZETTE

DES

BEAVX-ARTS

TRENTE-TROISIÈME ANNÉE — TROISIÈME PÉRIODE

TOME SIXIÈME

SCEAUX. — IMPRIMERIE CHARAIRE ET Cie.


LÉONARD DE VINCI
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS
Courrier Européen
de L'ART et de la CURIOSITÉ
PARIS
8, RUE FAVART, 8
1891
HERVY. DEL.



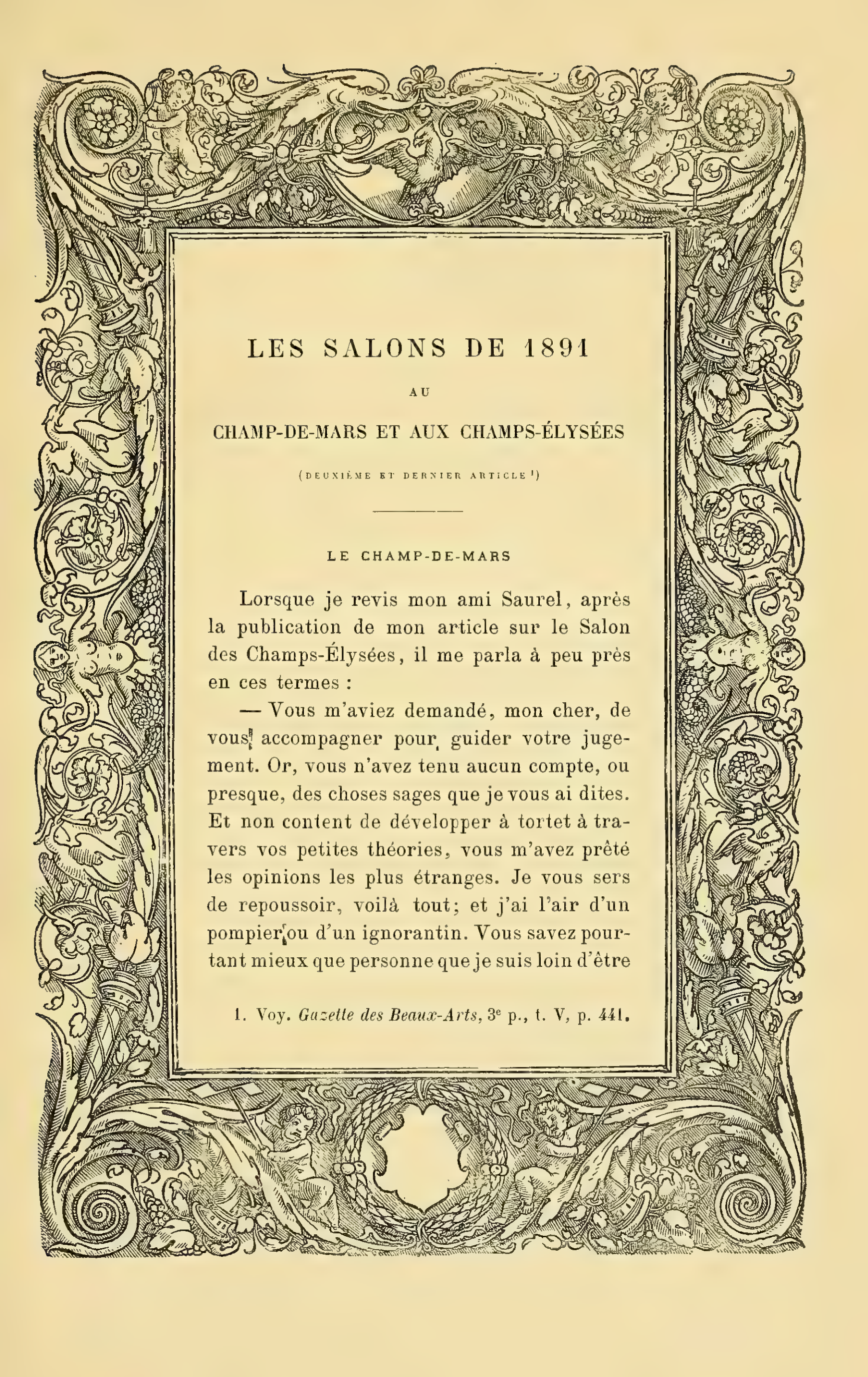


J. BONNAT PINX. J. PAYRAU SC.

PORTRAIT DE Mme A. C.

(Salon des Champs-Elysées: 1891)

Gazette des Beaux-Arts. Imp. A. Salmon & Ardail, Paris.



LES SALONS DE 1891

AU

CHAMP-DE-MARS ET AUX CHAMPS-ÉLYSÉES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE [1])

LE CHAMP-DE-MARS

Lorsque je revis mon ami Saurel, après la publication de mon article sur le Salon des Champs-Élysées, il me parla à peu près en ces termes :

— Vous m'aviez demandé, mon cher, de vous accompagner pour guider votre jugement. Or, vous n'avez tenu aucun compte, ou presque, des choses sages que je vous ai dites. Et non content de développer à tort et à travers vos petites théories, vous m'avez prêté les opinions les plus étranges. Je vous sers de repoussoir, voilà tout; et j'ai l'air d'un pompier ou d'un ignorantin. Vous savez pourtant mieux que personne que je suis loin d'être

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e p., t. V, p. 441.

hostile à la « jeune école », et qu'il fut même un temps où j'ai combattu le bon combat aux côtés de Cézanne et de Pissaro. Pourquoi donc avez-vous falsifié mes paroles? pourquoi vous êtes-vous amusé à me représenter tout autre que je suis?

Je me disculpai de mon mieux. J'expliquai à mon excellent ami que le dialogue est une forme délicate à manier; que ses exigences m'avaient entraîné; qu'après tout, il s'agissait pour moi d'exprimer, non ses idées à lui, Saurel, mais les miennes : qu'en conséquence, il ne pouvait jouir dans mes articles rédigés le rôle important qu'il avait joué dans leur préparation. Il se rendit en partie à mes raisonnements :

— Peut-être bien, fit-il avec un peu de mélancolie, que vous ne pouvez pas faire autrement... Mais pour une fois que j'avais l'occasion de dire ce que je pense, vous reconnaîtrez que je n'ai pas eu de chance!... Enfin, je ne vous ferai plus de reproches; seulement, vous vous tirerez d'affaires tout seul pour le Champ-de-Mars...

— Vous oubliez que vous m'y avez déjà accompagné deux ou trois fois.

— Je vous y ai accompagné, c'est vrai; mais vous aurez la bonté de ne pas vous servir de moi pour exposer votre façon de penser... Renoncez à votre forme du dialogue, puisque j'en suis victime... Servez-vous de ce que nous avons dit, soit, je ne puis pas vous en empêcher... Mais prenez seul la responsabilité de tout ce que vous direz; et qu'il ne soit plus question de moi!...

On reconnaîtra qu'il eût été difficile de ne pas faire droit à une réclamation aussi juste. J'obtins cependant encore de Saurel que, si j'avais absolument besoin de lui, je pourrais le faire parler à deux ou trois reprises, dans les cas graves. Cette concession lui coûta beaucoup :

— Vous faites de moi tout ce que vous voulez! me dit-il en soupirant.

Et il ajouta :

— Ceux qui peuvent écrire ne connaissent pas leur bonheur!...

I

Il faut avant tout louer le bel arrangement de l'Exposition. L'honneur, dit-on, en revient surtout à M. E. Dubufe : il a montré ainsi qu'il est un véritable artiste, capable non seulement de peindre





SCENE BACCHIQUE, PAR M.J. DALOU

de Fontaine. Salon du Champ-de-Mars

de gracieux panneaux comme la *Cigale* et la *Fourmi* et de bonnes toiles comme la *Terrasse* et le *Pergola*, mais de concevoir tout une fête des yeux, de tirer un parti presque surprenant des belles choses qu'il a eu le soin d'ordonner. En même temps que l'agencement des toiles satisfait le public, il satisfait aussi — du moins j'aime à le croire, et quelque difficiles qu'ils soient à contenter — les exposants. Il n'en est presque aucun de mal placé : chacun a son panneau, proportionné à l'importance de ses envois; et rien d'intéressant ne peut échapper à l'attention des spectateurs. Je ne me permettrai qu'une seule observation : il m'a paru regrettable que le salon de repos ne soit pas éclairé par le haut, comme les autres salles. Le brusque passage d'un jour à un autre blesse les yeux, et il faut ensuite tout un effort pour continuer sa tournée.

En revanche, l'excellente idée qu'ont eue les organisateurs de l'Exposition en réservant une place aux Arts décoratifs! Les Arts décoratifs, en effet, qu'on a trop longtemps dédaignés et accusés d'industrialisme, c'est l'art entrant dans la vie, pour la décorer, pour l'embellir, pour ennoblir le luxe. On ne saurait les unir trop étroitement aux Beaux-Arts, qu'ils complètent; et il faut espérer que, les années prochaines, ils occuperont une place plus importante que cette année-ci : car ils ont à peine profité de la faveur qui leur était accordée.

D'ailleurs, l'Art décoratif français compte actuellement quelques représentants qui tiennent leur rang parmi nos plus vrais, nos plus fins artistes. On devine que c'est à M. Émile Gallé, de Nancy, que je pense avant tout : ses deux vases qui figurent sur le catalogue, n'étaient pas arrivés au moment de l'ouverture; depuis, la lacune a été heureusement comblée, et quatre vases sont venus prendre place dans les vitrines. L'un d'entre eux est à coup sûr un des plus parfaits qui soient sortis de l'atelier de Nancy; c'est celui qui s'est inspiré de ces vers de Victor Hugo :

La frissonnante libellule
Mire le globe de ses yeux
Dans l'étang splendide où pullule
Tout un monde mystérieux.

Sur un fond de tons glauques et de tons d'or, courent de grandes libellules aux ailes de turquoise et d'opale, des araignées d'eau, de grosses mouches diaprées, tandis que, dans le bas, quelques feuilles

opaques de nénuphars flottent sur une mare étendue au soleil couchant. Un autre vase évoque avec un charme indicible l'impression mélancolique d'un ciel d'hiver et d'une couche de neige fraîchement tombée sur laquelle on peut suivre « les pas étoilés des oiseaux ». — Il est impossible d'exprimer par des mots la puissance suggestive de cet art dont M. Gallé a le mérite d'être l'absolu créateur. Il est arrivé à représenter aux yeux, non des formes, mais des sensations; et aux objets qu'il fixe dans ses cristaux, il laisse tout leur mystère, la rêverie qu'ils comportent, l'infini qui les enveloppe, les correspondances intimes et insaisissables qu'ils ont entre eux. On ne saurait unir une imagination plus riche à une sensibilité plus délicate, plus frémissante au choc de tout ce qui se voit et de tout ce qui se cache derrière les choses visibles; et l'on n'a jamais fait entrer dans l'âme par les yeux des impressions plus mystérieuses, qui ressemblent à celles qu'éveillent les musiques les plus suggestives. M. Gallé me semble une sorte de Schumann, je ne vois jamais un de ses chefs-d'œuvre sans me demander par quelle magie il arrive ainsi à chanter ses rêves avec une matière brute, à laquelle ses fours donnent une âme et un esprit.

Tout autres sont les qualités des vases de M. Delaherche. Ceux-là visent avant tout à la décoration, et leurs tons savants semblent destinés à compléter, dans des salons élégants, les effets des belles étoffes. L'éminent céramiste réussit surtout lorsqu'il oublie les grès japonais, dont il cherche volontiers à se rapprocher, pour s'abandonner à sa propre fantaisie. Les nombreux vases, de tout format, qu'il a exposés, donnent une haute idée de son activité et de son esprit de recherches : il en est, dans ce nombre, qui sont vraiment fort beaux.

On remarquera aussi les objets en émaux translucides, sertis d'or à la manière de la coupe sassanide de la Bibliothèque nationale, de M. Thesmar. Ce sont des pièces de décor oriental, dont une au moins, une coupe jaune clair décorée de branches de gui avec leurs graines, est absolument exquise. Cette intéressante tentative, de laquelle on peut rapprocher les petits candélabres à branches de tulipes et les coupes d'orfèvrerie décorées de fleurs indigènes de M. Falize, nous montre tout le parti que l'art décoratif peut tirer de l'observation directe de la nature.

Je citerai encore le vitrail et les cartons de vitraux de M. Besnard, dans lesquels le puissant artiste — que nous retrouvons plus loin — affirme sous une forme nouvelle la richesse de son sens coloriste, et

le charmant vitrail de M. Lerolle. Quand j'aurai indiqué aux amateurs les vases flambés de M. Chaplet, j'aurai cité, je crois, ce qu'il y a de plus intéressant dans l'exposition des Arts décoratifs; on voit donc que, si elle est chosie avec beaucoup de goût, elle est cependant trop restreinte encore pour donner une idée des progrès généraux accomplis depuis l'Exposition universelle dans une branche dont on se préoccupe beaucoup, et à juste titre.

II

Comme tout est vivant, jeune et gai, dans ces salles oblongues où l'on se promène sans fatigue, où l'on n'a presque rien d'inutile à regarder, où l'on peut étudier chaque artiste à loisir et sans se déplacer! Pas de toiles immenses, qui exigent des lunettes marines, pas de compositions compliquées dont il faut aller chercher la clef dans de vieux manuels d'histoire. Nous sommes délivrés des Ninivites et des Babyloniens, des Romains, des Huns et des Grecs; nous n'avons plus sous les yeux qu'un art moderne et simple, assez puissant pour trouver en soi-même toute sa raison d'être. Aussi, il se produit ici un phénomène inverse à celui qui nous avait frappé aux Champs-Élysées : là-bas, les bonnes toiles participaient de l'ambiante médiocrité; ici, au contraire, les œuvres inférieures bénéficient de la qualité des autres. On est disposé à l'indulgence, on est prêt à l'admiration, il y a peu de pages devant lesquelles on ne voudrait s'arrêter; et l'on a le sentiment bien net que l'École française est à l'heure actuelle dans une phase superbe de vie et de renouvellement.

Les aînés qui sont là paraissent aussi jeunes que leurs cadets : ils ne se sont point ankylosés dans la monotonie d'un procédé trouvé une fois pour toutes, et, s'ils ne peuvent être qu'eux-mêmes, ils sont toujours intéressants.

Voici d'abord le maître de la génération précédente dont l'influence a été le plus considérable sur la génération actuelle, M. Puvis de Chavannes. Le poète qu'il est dans l'âme n'a jamais trouvé d'expression plus complète, plus absolue à sa pensée que dans ce grand panneau de l'*Été*, destiné à l'Hôtel de Ville de Paris. Sa main créatrice y a semé à profusion une lumière implacable et brûlante dans son unité, sous laquelle s'étendent l'eau bleue, à reflets violacés, d'une mare, et des prairies, dont le vert tendre est coupé par le vert plus

foncé de bouquets d'arbres, fermées à l'horizon par une ligne ondulée de douces collines. Aux divers plans de ce vaste paysage, des groupes de personnages représentent les divers travaux de la saison : ce sont d'abord des baigneuses, puis, plus loin, un pêcheur jetant ses filets, puis une mère qui, à l'ombre d'un buisson, allaite son enfant, puis des faucheurs chargeant l'herbe coupée sur un grand chariot. Certes, on peut préférer à cette page ensoleillée et presque accablante dans sa majesté telle autre composition du maître, le *Bois sacré*, par exemple, comme on est en droit de préférer les fraîches caresses de l'ombre aux éblouissantes ardeurs de la lumière; mais on ne saurait imaginer une composition plus robuste, plus une, plus communicative, qui soit davantage un poème harmonieux. Cette harmonie, qui est peut-être la caractéristique la plus frappante du talent de M. Puvis de Chavannes, qui lui permet de trouver un accord mystérieux et convaincant entre les lignes de ses paysages, les formes de ses personnages, leurs gestes et ses couleurs, cette harmonie se retrouve à un égal degré dans les deux panneaux de moindre étendue qui iront décorer l'escalier du musée céramique de Rouen : on ne peut mettre plus de grâce, plus de piété, plus de charme pénétrant et religieux dans la représentation de scènes tout ordinaires; et il y a comme une parenté éloignée entre ces deux jeunes femmes regardant des faïences, ces ouvriers travaillant avec des gestes graves, et les personnages si saintement familiers dont le vieil Homère parait les plus simples actions du charme de la plus profonde poésie.

Sans être aussi générale que celle de M. Puvis de Chavannes, l'influence de M. Whistler a été et est encore fort considérable. C'est lui, je crois, qui a appris à nos jeunes peintres à chercher des effets rares et délicats dans l'unité des tons. Ses « arrangements » et ses « harmonies » ont montré que l'art du coloriste consiste avant tout dans l'emploi des nuances, et, si je puis parler ainsi, dans l'analyse des couleurs. Je ne crois pas que les deux toiles qu'il nous a envoyées cette année aient été peintes récemment : elles n'en sont pas moins à leur place, au milieu de cette exposition qui résume si brillamment le mouvement artistique de ces dernières années. La *Marine* surtout (*harmonie de vert et opale*) est d'une virtuosité si stupéfiante, qu'il faut à l'œil du profane comme une leçon particulière pour qu'il arrive à percevoir l'infinie délicatesse des tons et la richesse des nuances, si savamment calculées qu'elles se noient dans une seule impression de vert qui semble monter de la mer, envelopper de ses effluves les vaisseaux, leurs voiles et leurs mâts, et se répandre dans l'infini du ciel.

MM. A. Stevens et Th. Ribot n'ont eu, sur les jeunes peintres, qu'une action beaucoup moindre : on retrouve par-ci par-là des traces non méconnaissables de l'imitation de leurs procédés, mais on ne voit pas partout quelque chose d'eux, comme c'est le cas pour M. Puvis de Chavannes et pour M. Whistler. Ce sont deux puissants talents, restés isolés, qui se sont développés dans leur isolement respectif en pleine liberté, sans qu'il y ait d'ailleurs entre eux d'autre ressemblance que cet isolement, comme deux arbres qui poussent, comme deux plantes qui s'épanouissent. Cela est vrai surtout de M. Alfred Stevens, dont le pinceau est toujours jeune. Aucun de nos peintres, peut-être, ne travaille avec une belle humeur plus complète, avec une plus heureuse insouciance. L'œil et la main sont toujours d'accord : celui-là sourit gaîment au spectacle des choses, figures, étoffes ou paysages; celle-ci trempe gaîment son pinceau dans les belles couleurs fraîches grassement délayées sur la palette; et l'artiste produit dans l'abondance et dans la joie. Pour être tout à fait heureux, c'est-à-dire tout à fait lui, il faut que M. Stevens peigne pour le seul plaisir de peindre, comme il l'a fait évidemment pour la *Dame jaune*, pour le *Papillon*, pour *Pensive*. Quand il mêle une préoccupation littéraire à sa pensée de pur artiste, comme dans son *Ophélie*, il se distrait, il s'égare, il perd sa prestigieuse sûreté de main, il descend pour un instant au-dessous de sa géniale inconscience. « Ne forçons point notre talent », comme disait l'autre. Et que ceux qui ont la chance d'être poètes par leur vision personnelle des lignes et des couleurs n'aillent point chercher ailleurs une autre poésie.

Il y a moins de belle inconscience, plus de volonté, plus d'effort, plus d'artifice aussi, peut-être, dans l'art de M. Ribot. Des souvenirs le hantent, le tyrannisent : Franz Hals, l'Espagnolet, que sais-je encore? les peintres aux puissants modelés, aux fonds sombres, à la touche robuste, à la vision brutale. Ses dix toiles, à se trouver réunies, dégagent je ne sais quelle impression de douloureuse monotonie, de labeur tenace jusqu'à l'entêtement, presque d'idée fixe. J'ai beaucoup admiré M. Ribot il y a quelques années ; aujourd'hui, j'ai peur de le voir prendre rang parmi les peintres à formule, qui ne voient plus la nature qu'à travers le procédé qu'ils ont une fois pour toutes accepté, avec les fonds et les couleurs dont ils ont pris l'habitude. Mais, dans cette formule inquiétante, M. Ribot exécute toujours des pages de premier ordre : je me contenterai de citer le portrait d'enfant, intitulé *Mignonne*, qui me semble bien près d'être

un chef-d'œuvre, et que je préfère de beaucoup aux compositions à plusieurs figures, la *Tireuse de cartes* ou le *Livre d'images*, qui trahissent davantage la monotonie voulue de la vision.

Je ne quitterai pas les aînés sans signaler encore les quatre études de M. Desboutin, et son portrait de M. Joséphin Péladan. M. Desboutin excelle à saisir le caractère saillant d'une physionomie et à le répandre, si j'ose dire, sur l'ensemble d'un portrait, à l'aide d'un dessin pénétrant et divinateur. Il n'escamote aucune difficulté, il ne cherche aucun de ces effets faciles qui frisent le trompe-l'œil et dont les portraitistes abusent trop souvent : il se prend corps à corps avec son modèle, qu'il transcrit sur la toile comme il l'a vu, comme il l'a compris, avec une austérité de moyens qu'il doit sans doute à sa longue et brillante pratique de la pointe-sèche.

Parmi les artistes plus jeunes, mais qui ont déjà rang de maîtres dans l'art français, il en est trois que je tiens à tirer à part, à cause de l'importance toute spéciale qu'ont cette année-ci leurs expositions, et de l'autorité croissante avec laquelle ils s'affirment ; ce sont : MM. Besnard, Carrière et Cazin.

M. Besnard est moins discuté que précédemment, et l'on se demande pourquoi. Quelques-uns estiment qu'il s'est adouci, qu'il n'a plus « d'accent anglais », comme dit spirituellement M. de Fourcaud, que sa fantaisie est moins aiguë, moins provocante, moins agressive. Ils s'appuient, avec quelque apparence de raison, sur le *Portrait de M. et Mme Ch. B.* qui nous montre une jeune femme, en élégant déshabillé de couleur simple, déchiffrant sur le piano un morceau de musique, tandis que son mari, assis à côté d'elle, suit la partition et lui marque la mesure. C'est, en effet, une composition très douce, très sage, qui ne saurait offusquer personne, et qui de plus séduit par son intimité, par sa réalité, par son harmonie. Mais regardez, à côté, la délicieuse petite toile intitulée *Nuées du soir*, un profil de femme se détachant sur un fond de paysage noyé dans des ombres violettes, — oh! incontestablement violettes, de ce violet même qu'on a tant reproché à l'éminent artiste, — tandis que le soleil disparaissant jette ses derniers feux sur les nuées qui flottent à l'horizon et qu'il colore d'un or orangé complémentaire. C'est du vrai Besnard, du Besnard intransigeant, du Besnard qui entend imposer à tous et malgré tout sa particulière vision des choses. Et pourtant on l'accepte. Et l'on accepte aussi, plus facilement encore, son *Portrait de Mlles D.* où cependant je le retrouve encore tel qu'il était il y a trois ou

quatre ans, affiné seulement, perfectionné par un progrès normal : ce sont deux jeunes filles [1], dont l'une relève d'un beau geste lent, qui rappelle celui de la Diane de Gabies, son écharpe sur son épaule droite, tandis que l'autre se penche à demi sur une touffe de rhododendrons. Toutes deux sont vêtues de robes de gaze verte et se détachent sur un fond bleu, un fond de pure fantaisie, un fond de grotte fabuleuse, féerique, que le peintre n'a jamais pu voir que dans son imagination. Le vert des robes, le bleu du fond, le rose des rhododendrons se rencontrent et s'unissent avec une incroyable hardiesse, et pourtant on accepte, sans songer un instant à protester, cette audacieuse combinaison. Tout comme les *Nuées du soir*, cette importante toile, dont les moindres détails se gravent dans l'œil et dans la mémoire, est du plus pur Besnard, qu'on aurait discuté il y a deux ans et peut-être même l'année dernière : elle est aussi fantaisiste qu'on peut le souhaiter, elle a, pour rester dans l'image de tout à l'heure, « l'accent anglais ». Si donc on renonce à discuter M. Besnard, si on l'accepte tel qu'il est, ce n'est pas tant parce qu'il s'est « adouci », c'est peut-être tout simplement parce qu'il a gagné sa bataille. Un artiste aussi personnel que lui apparaît, et d'abord il étonne. Le public, qui n'a de la nature qu'une conception moyenne et une vision traditionnelle, commence par protester; on déclare que « ça n'est pas ça », que les couleurs employées n'existent pas, que le peintre est un excentrique, et les violents parlent même de l'enfermer aux Petites-Maisons. Cependant, sans s'émouvoir outre mesure, il persévère; et peu à peu l'œil des profanes s'habitue, non seulement à voir les choses telles qu'il se plaît à les représenter, mais à les voir dans la réalité telles qu'il les représente. Les couleurs mêmes qu'on critiquait si fort ne choquent plus, parce qu'on les retrouve, on les observe après lui. Il modifie la vision générale de la nature, il la corrige et l'aide de ses sens plus délicats. Le moment arrive où la majorité du public, ayant achevé son inconsciente éducation, voit comme lui, ou à peu près. On répète alors : « Il s'est assagi! » Mais non! ce n'est pas lui qui a changé, c'est vous; ce n'est pas lui qui s'est arrêté, c'est vous qui vous êtes développés... Il se pourrait que cette heure décisive dans la carrière d'un artiste eût sonné pour M. Besnard. En tout cas, si elle n'a pas sonné, elle est bien proche, et le jeune maître, ayant maté le public, n'aura plus

1. Voir l'eau-forte de M. de Los Rios dans la précédente livraison.

rien à craindre que de ses imitateurs. Hélas! il en a déjà! Puisse-t-il avoir la chance de ne pas voir grossir outre mesure leur troupeau!

M. Eugène Carrière a plus de peine à faire accepter sa vision particulière des choses, et ceux-là mêmes qui admirent le plus la perfection de son art et le profond sentiment humain, tendre et triste, qui l'inspire, s'étonnent encore des brumes dans lesquelles il se plaît à envelopper ses figures :

— On dirait, m'expliqua Saurel, qu'au lieu de regarder directement ses modèles, il les étudie dans une vitre où leurs colorations se réduisent et se simplifient... Et c'est dangereux : dans trois ou quatre ans, il sera la victime de son procédé, et le public sera las de son nuage éternel et de ses deux couleurs...

Dans trois ou quatre ans, peut-être; mais en attendant, les portraits de M. Carrière prennent rang parmi les plus suggestifs et les plus humains qu'on ait jamais peints. Il n'y a pas jusqu'à leur brume, dont Saurel s'offusque, qui ne contribue à leur donner un sens mystérieux et profond. Ce n'est pas à travers une vitre que l'artiste regarde ses modèles, mais à travers son rêve : son rêve flotte autour d'eux, les caresse de sa mélancolie, les baigne de tendresse, les évoque et les transcrit dans l'atmosphère que leur fait leur âme et la sienne. Un art pareil, aussi complet, tout intuitif, arrive à son heure, comme une protestation définitive contre le réalisme de la veille. Je ne sais s'il lassera le public, comme Saurel en est convaincu; il me semble plutôt qu'il rendra impossible le lourd portrait exact et plat, qui triomphe encore par le nombre, et la recherche des effets d'étoffes à couleurs voyantes, comme celles qu'affectionne M. Carolus Duran. Quand M. Carrière n'aurait d'autre mérite — et c'est peut-être là le moindre des siens — que d'avoir prouvé qu'on peut être un grand coloriste sans rechercher l'éclat des couleurs crues, sans forcer les bonnes gens à se munir de lunettes à verre brûlé pour venir au Salon, il aurait droit à toute notre reconnaissance. Mais nous lui devons mieux et plus encore; nous lui devons tout l'au delà qu'il a introduit dans les formes, nous lui devons de nous avoir montré des âmes. M. Carrière comprend cet art suprême du portrait, qu'il tente d'élargir, comme les vrais maîtres l'ont toujours compris; il dirige son effort sur ce qu'il y a d'essentiel dans l'être humain, non sur l'accessoire auquel on n'a donné que trop d'importance; il sait que nous sommes faits, non de l'étoffe dont nous habillent tailleurs et couturiers, mais, comme disait Shakespeare, de l'étoffe de nos rêves; et il le montre; et il ne faut point s'étonner que, pour le mieux

montrer, il se contente de colorations simplifiées comme il se contente de motifs simples. Du reste, dans ce cadre d'art volontairement restreint, il est en continuels progrès sur lui-même. Je ne crois pas que, dans l'exposition générale de son œuvre qu'on pouvait visiter au moment où s'ouvrait le Champ-de-Mars, il y eût rien de comparable à ses magnifiques portraits d'*Alphonse Daudet* ou de *Verlaine*. Il est impossible, je crois, de mieux saisir et de mieux rendre le mystère intérieur que recèlent deux physionomies. Par delà les traits, par delà le teint, par delà les yeux, M. Carrière pénètre jusqu'à l'être intime, et c'est cet être-là, avec tout ce qu'il a d'insaisissable, d'inexpliqué, de complexe et de contradictoire, qu'il parvient à fixer sur ses toiles. Une émotion vous prend à la gorge, devant ces âmes ainsi directement évoquées, dont le tragique et la douleur jaillissent avec une éloquence de larmes, et qui, une fois vues, vous hanteront à jamais, tant l'artiste en a su graver profondément en vous l'inoubliable impression.

Il y a, me semble-t-il, une sorte de ressemblance, ou plutôt une correspondance, comme auraient dit les vieux mystiques, entre les portraits de M. Carrière et les paysages de M. Cazin. Nous restons, si j'ose m'exprimer ainsi, dans la peinture *subjective*. Ce ne sont pas les aspects extérieurs de la nature que recherche M. Cazin : il en pénètre plus profondément les secrets, surtout, il lui demande d'éveiller en lui certaines chères impressions, qu'il écoute, qu'il recueille et qu'il peint. Regardez, je vous en prie, sa *Route de Flandre*, sa *Digue en Hollande*, son *Minuit*, son *Arc-en-ciel de lune* : ce sont des maisons, des coins de ciel, de l'eau, des reflets, de longs chemins vides où tremblotent des ombres d'arbres grêles, ce qu'on peut voir de plus simple, de plus habituel autour de soi. Mais voici que, de ces humbles motifs, de ces simples choses, se dégage une ample poésie, sans qu'il soit possible d'expliquer comment. Ce ne sont plus des fragments de nature que nous avons sous les yeux, c'est le calme, c'est le silence, c'est la paix, c'est le rêve qui va se perdre dans les choses, c'est l'union de notre âme avec l'âme du monde, c'est l'humanité que nous avons partout introduite. Étrange puissance du poète! Dans ces petites toiles où il n'y a nul personnage, c'est l'homme qu'on retrouve et qu'on suit! Il dort dans ces maisons closes et silencieuses, sa pensée emplit ces grands ciels vides que la nuit étoile; et involontairement, dans le recueillement ému qui vous gagne, on se répète les beaux vers d'Alfred de Vigny :

Vivez, froide nature, et revivez sans cesse,
Sur nos fronts, sous nos pieds, puisque c'est votre loi.
Vivez et dédaignez, si vous êtes déesse,
L'homme, humble passager qui dut vous être un roi.
Plus que tout votre règne et que ses splendeurs vaines,
J'aime la majesté des souffrances humaines...

Seulement, la nature de M. Cazin n'est pas la « froide nature » du grand romantique : elle est compatissante, elle est tendre, elle est bonne ; elle s'intéresse aux maux qu'elle recèle, et dont la majesté la remplit ; elle les panse comme elle peut, avec ses silences amicaux, ses heures calmes, les caresses de ses brises tièdes, la paix infinie de son inconscience, les vagues promesses de ses ciels mystérieux, et c'est avec un pinceau que le poète exprime toutes ces choses, c'est sur une toile qu'il les parle !

MM. Besnard, Carrière et Cazin, que j'aime à réunir malgré toutes les différences qui les séparent, ont ensemble poussé à la défaite du réalisme intransigeant. Au Champs-de-Mars, en effet, il apparaît plus malade encore qu'aux Champs-Élysées. Je le trouve représenté pourtant, quoique nuancé de symbolisme, dans la toile singulière que M. Hodler a intitulée le *Sommeil*, et qui représente différents groupes endormis, autour d'une figure centrale, un homme qui se débat sous l'étreinte d'un cauchemar. Certaines parties de cette composition, comme le dos de la femme nue couchée à l'avant-plan, sont d'une exécution magistrale, et le dessin est presque partout d'une robustesse, d'une sûreté, d'une exactitude qui suffisent à montrer que M. Hodler est un peintre de race et de tempérament. Mais, je l'avoue, sa conception m'échappe ; je crains qu'il y ait dans tout cela une pensée allégorique que je m'efforce vainement à saisir ; surtout, j'y voudrais quelque choix, étant, hélas ! de ces profanes qui osent croire que la beauté du modèle est nécessaire à soutenir la beauté de l'exécution. M. Hodler est un Suisse, et son *Sommeil* (qui s'appelait la *Nuit*, et n'était point encore décoré des vers de Panard qui l'ornent aujourd'hui) a été exclu, par mesure administrative, de l'Exposition annuelle de Genève. On le trouvait indécent. Il y fallait de la bonne volonté. Il est agressif, il est provocant, mais je ne parviens pas à comprendre en quoi il a pu offusquer la morale la plus puritaine. En revanche, je regrette qu'un peintre de grand talent ne soit représenté au Champ-de-Mars que par cette seule toile, qui, malgré ses mérites, est trop discutable. M. Hodler a der-

rière lui une œuvre déjà considérable, et dont certains morceaux l'auraient, je crois, imposé à l'attention du public français tout autrement que son *Sommeil*.

Le *Sommeil* est donc, je le répète, la seule toile réaliste, dans le sens combatif que ce mot avait il y a dix ans, qu'on trouve au Champ-de-Mars. Il ne faudrait pas en conclure que la peinture d'observation soit en train de disparaître. Tant s'en faut ; et elle a produit, cette année comme les autres, quelques œuvres tout à fait remarquables, quoique sans violence. Je citerai d'abord, dans cet ordre-là, les *Conscrits*, de M. Dagnan-Bouveret. On y retrouve, avec encore plus de liberté et d'ampleur dans la facture les rares qualités qu'on avait admirées l'an dernier dans le *Pardon ;* on ne saurait trop louer la conscience et la netteté avec lesquelles sont exécutées les figures des cinq jeunes paysans qui marchent en ligne, bras dessus bras dessous, derrière le drapeau. Saurel s'extasie ; il déclare que c'est un morceau capital, le chef-d'œuvre du Salon, peut-être, et beaucoup de peintres pensent comme lui. Ils doivent avoir raison, cependant, je reste froid, je fais remarquer à mon ami que l'épisode est de peu d'intérêt, les tons durs et désagréables dans leur exactitude, la composition écrasée, sans espace, sans...

— Taisez-vous ! dit-il, on va voir percer le bout de vos longues oreilles. Si vous étiez peintre, vous trouveriez cela superbe, simplement !...

En regardant beaucoup, mes yeux s'accoutument aux couleurs qui m'avaient choqué, pénétrant le sens du dessin qui me paraissait d'une riche perfection et d'un grand effet, je comprends que les *Conscrits* sont une œuvre profondément sincère, robuste et puissante. Mais il m'a fallu trop de peine pour y arriver : je la classe parmi les œuvres que j'admire sans les aimer.

D'égales qualités d'observation, sinon d'exécution, se retrouvent dans les deux grandes toiles de M. A. Binet : *Une gare de chemin de fer*, et la *Sortie* (siège de 1870). Le groupement des personnages, leurs mouvements, leurs allures, leurs gestes, sont pris sur le vif, comme s'ils s'étaient photographiés dans un œil sagace. Le choix des épisodes montre que cet œil est conduit par une intelligence : il y a dans la *Sortie* un bohème en redingote râpée qui lève son chapeau graisseux avec un geste d'enthousiasme, un chien perdu aux allures inquiètes, un artilleur qui examine la ferrure de son cheval, qui sont de véritables trouvailles. Il y a, dans l'une et l'autre œuvre, une entente remarquable de l'agencement général, qui fait que l'ensemble ne se trouve sacrifié

à aucun de ces détails, si intéressants qu'ils soient. Il y a, en somme, un très grand effort, une dépense énorme de talent. Certainement, de telles œuvres auraient fait sensation, il y a cinq ou six ans. Aujourd'hui, l'attention s'en détourne, l'œil se pose ailleurs. Et je pourrais répéter la même observation à propos de la *Gare des marchandises*, de M. R. Gilbert, où il y a peut-être plus de virtuosité, dont les détails sont plus sobres, mais dont l'ensemble est moins animé, moins vivant.

On ne peut ranger M. Raffaëlli parmi les réalistes. Il a appris d'eux, c'est vrai, l'observation exacte, minutieuse et forte; mais il a toujours cherché quelque chose de plus. Autrefois, pour définir sa tendance personnelle, il avait inventé un mot, le *Caractérisme*. L'abondance des mots en « isme » a empêché celui-ci de faire fortune, et c'est dommage, car il disait fort bien ce qu'il voulait dire. C'est, en effet, le *caractère* que M. Raffaëlli recherche dans ses figures et dans ses paysages, et, si je ne craignais de devenir obscur, je serais tenté de définir le caractère, tel qu'il le conçoit, par « l'âme pittoresque des choses ». Il ne va pas aussi profond que M. Carrière ou M. Cazin, il ne s'applique pas, comme eux, à pénétrer et à exprimer l'immatériel; il limite son effort aux traits que les yeux peuvent saisir sans le secours du rêve ni de l'intuition. Il est peintre, et ne veut être que peintre, trouvant que c'est assez difficile et que cela suffit. Et, presque toujours égal à lui-même, parfaitement maître de ses moyens, tour à tour ingénieux, simples et savants, il réalise complètement, quelque sujet qu'il traite, le but qu'il se propose. S'il fait un portrait, comme celui de M. William Dannat, il nous livre son modèle de telle manière qu'on le voit et qu'on le connaît par ses traits les plus distinctifs; s'il peint un paysage, comme l'*Avenue d'Argenteuil*, la *Plaine*, ou *Autour de la carrière de sable*, il nous le montre, non pas tel que nous pourrions le voir en passant, mais dans son caractère personnel et définitif. Quoi que je fasse, j'en reviens toujours à ce mot de *caractère*, qui décidément est le mot juste. M. Raffaëlli l'avait bien senti : c'est qu'il est un artiste très conscient, ayant beaucoup réfléchi sur son art, qui sait très bien où il va et ce qu'il veut faire.

J'en arrive au tableau de M. Béraud, la *Madeleine chez le Pharisien*, dont le succès de bizarrerie et de mauvais goût a mis à l'ordre du jour une question que, sans lui, les toiles beaucoup plus remarquables de M. Edelfeldt et de M. Skredsvig n'auraient peut-être pas

soulevée : les personnages de la légende sacrée peuvent-ils être représentés en costumes contemporains? Le problème a été résolu pour la première fois, si je ne me trompe, par M. Uhde (dont on peut admirer cette année un fort beau portrait de femmes); et il est plus actuel que jamais, en un moment où la piété se réveille, envahit les lettres, va peut-être rentrer dans la vie et préparer au siècle prochain une aurore inattendue. Les artistes du moyen âge, ceux même du XV[e] siècle, et quelquefois encore des maîtres plus récents, ont procédé de la sorte, avec ce beau mépris de la « couleur locale » qui faisait jouer les tragédies de Racine en perruques et en pourpoints. On peut être tenté de faire comme eux, par goût de l'archaïsme ou par un mauvais esprit d'imitation : ce qui serait puéril. Mais on peut aussi revenir à leur vieille méthode par un sentiment plus profond : est-ce que la Madeleine, le Pharisien, le Péager, les apôtres même, avec leur grandeur et leur faiblesse, ne sont pas d'aujourd'hui aussi bien que du premier siècle de notre ère? est-ce que nous ne les comprendrons pas mieux, est-ce que nous ne les aimerons pas davantage, si nous les représentons dans les costumes que nous portons, tels que nous sommes? est-ce qu'en les rapprochant de nous, nous ne nous rapprocherons pas aussi d'eux?... J'aime à croire que, inconscient ou avoué, ce sentiment n'est pas étranger à la tentative que certains de nos peintres ont hasardée. D'autres d'ailleurs ont tenu à démontrer qu'on peut être « moderne » sans renoncer à la mise en scène traditionnelle et aux costumes habituels des sujets religieux : c'est le cas de M. Duez, dans son *Jésus marchant sur les flots*, qui, sans les mêmes recherches d'originalité que les toiles dont nous allons parler, est cependant très personnel.

Par malheur, et quel qu'ait été son point de départ, M. Jean Béraud est, de tous nos artistes, le moins qualifié pour tenter un rajeunissement de la peinture religieuse. Je ne sais ce qui se passe dans son cœur, et cela ne me regarde pas; mais son pinceau manque absolument de piété. Accoutumé à saisir sur le vif des scènes de boulevard ou de café, à noter au passage les traits saillants des personnalités parisiennes, à peindre les éclairages des théâtres et des cafés-concerts, il ne connaît, il ne comprend, il ne sait rendre que des milieux où il est impossible d'introduire la religion autrement qu'en la profanant. Jésus, c'est vrai, aimait les réjouissances comme les noces de Cana; mais je ne puis me le figurer à l'Alcazar d'été; je le vois chez le Pharisien Simon ou chez le bon Zachée, je ne puis me le représenter dans un cabinet particulier. Or, c'est là ce que n'a pas

compris M. Béraud. A ses inspirations dévotes, — s'il en a eu de telles, — il a voulu rallier ses souvenirs boulevardiers; et pour achever la confusion, il y a ajouté encore je ne sais quelles réminiscences de son tableau du *Journal des Débats*, touchant ainsi, peut-être sans seulement s'en douter, au dernier terme du mauvais goût. Tout est choquant, dans sa composition : le milieu, les costumes, les figures, la mauvaise curiosité de ce vieillard à barbe de bouc qui ressemble outrageusement à l'un des plus illustres maîtres de la pensée actuelle, l'agenouillement de cette femme que quelques-uns prétendent reconnaître, la présence, à cette fin de dîner, d'un Jésus dont la figure rappelle à la fois celle du Christ des *Pèlerins d'Emmaüs* et celle d'un jeune et vaillant écrivain que tout le monde a nommé. J'ai été, pour ma part, si froissé de cet irrespect, que je n'en saurais atténuer le blâme par un éloge de la facture et de l'exécution : il m'a semblé qu'on éclaboussait ainsi, comme d'une raillerie indécente et prolongée, une des plus belles histoires de Jésus, une de celles où il y a le plus de tendresse et de pitié, une de celles qui sont éternellement vraies, éternellement humaines, et dignes de survivre au christianisme, si jamais le christianisme s'éteint.

De l'insuccès complet de M. Jean Béraud, il ne faudrait pas conclure que la tentative à laquelle se rattache sa fâcheuse composition soit condamnée. Loin de là; et MM. Edelfeldt et Skredsvig se sont chargés de le démontrer.

C'est ce même sujet de la Madeleine que M. Edelfeldt a choisi. Il l'a pris à travers une légende finnoise, que je ne connais pas, mais qui, j'imagine, transporte Jésus dans un paysage du Nord et prosterne à ses pieds, non plus la brillante courtisane des Évangiles, mais une pauvre paysanne pécheresse, qui vient demander grâce dans ses humbles habits, sans autre ornement que son collier, acheté à quelque foire, et qui n'est pas même belle. C'est là du moins ce que nous montre M. Edelfeldt dans une composition très sobre, délicatement exécutée, où il y a beaucoup de ferveur, et qui fait ressortir avec puissance le caractère universel et populaire des deux figures qui s'y détachent sur un fond de paysage à vastes perspectives.

La toile de M. Skredsvig, par la hauteur de la conception plus encore que par les dimensions, est plus importante et plus décisive, et pour ma part je la considère comme une des œuvres capitales de l'Exposition.

Le peintre norvégien a voulu résumer en une seule page les traits les plus frappants de l'histoire du Christ, et en faire ressortir ainsi

le triple caractère toujours actuel, profondément humain, essentiellement populaire. Il a donc placé dans un paysage champêtre — une rue de village avec un horizon de dunes ou de collines — les trois groupes qui synthétisent la légende du Fils de l'Homme. Au premier plan de droite, un paysan amène, dans une brouette, sa femme malade. Vis-à-vis, une vieille femme apporte des vases de fleurs sur un tapis qu'elle a étendu devant le passage du maître; tandis qu'un vieillard et une jeune femme, debout sur le seuil derrière elle, observent le groupe qui s'avance du second plan. C'est le Christ lui-même, en costume d'ouvrier endimanché, un petit chapeau rond à la main. On lui amène des enfants, qu'il accueille dans un geste de tendresse et de bénédiction; autour de lui, se pressent des gens de diverses classes, qui causent ensemble : ce sont presque tous des simples, des pauvres, parmi lesquels on remarque pourtant un personnage qui peut être un bourgeois considéré, et un autre qui doit être un ecclésiastique. Tout cela est grave, recueilli, pieux et calme. Un souffle de bonté passe dans l'air, et l'ensemble de la composition dégage une forte impression religieuse. Ce modeste ouvrier qui bénit les enfants et dont le passage remplit de joie ses pairs, c'est bien le Christ humain, le doux prophète qui peut encore aujourd'hui consoler les pauvres, les malades, les affligés, aimer les simples, prêcher la bienveillance envers les hommes.

Plus encore que la piété naïve de cette toile, j'en aime le caractère populaire. Enfin, l'on nous sort de la soie, de la peluche, du « monde », pour nous montrer le peuple, le vrai peuple, non dans ses ateliers, dans ses foires ni dans ses grèves, mais dans ses heures de repos, graves, recueillies, où il laisse s'épanouir sa bonté simple, sa naturelle tendresse. Voilà plusieurs années que nos peintres, comme nos littérateurs, s'enferment dans le cercle étroit des boudoirs et des salons, indifférents au reste, c'est-à-dire à ce qui existe, à ce qui sent, à ce qui souffre, à cette matière humaine que les exigences de la « société » n'ont pas encore desséchée. Faut-il espérer que le règne de ce *snobisme* va finir? J'en note avec joie les symptômes, et, à ce point de vue, je place à côté du puissant tableau de M. Skredsvig une charmante composition de M. Friant, *Ombres portées*. A vrai dire, je crains un peu que M. Friant n'ait songé avant tout au plaisir — un peu puéril — de peindre deux ombres contre un mur. Peut-être même n'a-t-il songé qu'à cela. Mais enfin, qu'il l'ait ou non voulu, il a trouvé un motif rempli de tendresse et d'humanité. Ce n'est pas par leurs ombres que m'intéressent ces deux pauvres êtres

qui se disent adieu la main dans la main : ils ne m'en intéressent pas moins vivement, à cause de leur tristesse que l'artiste a su rendre, sans pleurnicherie, sans niaise sentimentalité, et sans sacrifier un instant le détail d'une exécution à laquelle on ne saurait adresser d'autre reproche que d'être peut-être trop minutieuse et trop soignée. Cette minutie, en effet, qui est en ce moment la qualité de M. Friant, pourrait en s'exagérant tourner au défaut. Ce serait grand dommage, car ce peintre est à coup sûr l'un de nos artistes les mieux doués et les plus complets : la tête de la jeune femme, dans le groupe qui nous occupe, est, par exemple, un des plus délicats portraits du Salon. On admirera avec quelle adresse l'artiste a su rendre les fraîches carnations du visage, nuancées de légers reflets, et sa fugitive expression, sous l'estompement d'une voilette de tulle.

Parmi les « jeunes » qui se sont cette année affirmés avec le plus de vigueur, je citerai MM. J. E. Blanche, Picard, Point et Jarraud.

L'exposition de M. Blanche constitue, à elle seule, une petite galerie de portraits contemporains. Comme il y en a trop, on ne s'étonnera pas que tous ne soient pas également réussis. Mais dans leur ensemble, ils affirment un robuste tempérament d'artiste, qui trouve son originalité dans un mélange, heureux et rare, de puissance, d'élégance et de facilité. M. Blanche se contente de poses habituelles et simples, qui conservent à ses modèles leur caractère ou puissent servir à le déterminer, — et cependant il les impose fortement à l'attention; son exécution, ample, coulante, ne trahit aucun effort, — et cependant on n'y pourrait trouver aucune négligence; chacun de ses personnages est bien lui-même, saisi dans la réalité de sa vie, de ses habitudes, de ses attitudes, — et porte pourtant la marque personnelle de l'artiste. Voyez surtout les portraits de Mme E. Blanche, de M. Georges Moore, de M. Maurice Barrès : ils sont exacts, ils sont vivants, — et ils sont signés. J'avoue que celui de M. Barrès m'a particulièrement frappé, et que j'ai admiré sans réserve la pénétrante intelligence qui a su comprendre et fixer, dans une attitude très simple et merveilleusement trouvée, le caractère complexe de l'auteur du *Jardin de Bérénice*. L'art du portraitiste comporte un don de divination, qui, dans ce portrait surtout, complète avec bonheur les belles qualités de M. Blanche.

M. Louis Picard est un véritable artiste, doublé d'un poète.

— Il y a trop de littérature, dans cette peinture-là, disait mon ami Saurel.



LE PEINTRE FRANÇOIS BOUCHER, PAR M. J. P. AUBE

Et je m'efforçai de lui démontrer qu'il n'y en a jamais trop. Évidemment, M. Louis Picard est muni d'une littérature spéciale : il a cultivé Edgard Poë (voir *Ligeia*), les écrivains amoureux du mystère (voir le *Lac des Corbeaux*), et, en même temps, les « psychologues » (voir la *Sphinge*). Il a trouvé dans ces lectures, que les bonnes gens qualifient de « troublantes », et qui le sont peut-être bien, d'intimes correspondances avec ses dispositions naturelles. Il s'est ainsi fait, ou du moins complété une sensibilité particulière, très imaginative, très aiguë, un peu effarée parfois, un peu artificielle aussi, à laquelle il a peut-être trop docilement asservi son talent de peintre. Il est plus facile de rendre par les mots que par les couleurs l'impression de mystère et d'effroi que dégage, par exemple, l'obscurité. C'est pour cela sans doute que le *Lac des Corbeaux* cause plus d'étonnement que d'émotion : pour être saisi par un paysage qu'on ne voit pas, il faut le frisson de l'air humide, le bourdonnement du silence, le clapotis de l'eau lourde, mille sensations enfin qui arrivent à l'âme autrement que par la vue. En revanche, *Mimosa* et *Sphinge* sont deux compositions saisissantes : la dernière surtout, si moderne et si imposante dans le mystère de son attitude et de ses yeux verts, luisants et mobiles comme des flammes de feux follets. Seulement, les peintres trouvent que l'exécution n'est pas à la hauteur du rêve.

Je n'essayerai pas de cacher la tendresse toute particulière que j'ai vouée aux trois toiles de M. Armand Point : *Caresse de soleil*, *Mélancolie* et *Portrait de Mme S. M...* Elles marquent pour moi le point précis où peuvent et doivent se rencontrer la littérature et l'art, elles font jaillir la poésie directement de ce qu'elles représentent, et cette poésie qu'elles dégagent, c'est le pur ravissement des yeux aux spectacles où ils se posent, c'est la joie naïve de la gaieté des couleurs, de leurs mélanges, de leurs reflets, des formes qui s'atténuent dans les transparences de l'air, des jeux folâtres et charmants de la lumière. Le portrait de Mme C. M... — une jeune femme qui s'avance en souriant dans un parterre d'iris blancs et de pervenches — révèle un sentiment exceptionnel et charmant de l'harmonie des choses et des êtres, du sens que prend l'être humain lorsqu'il se mêle à la nature. Ce sentiment apparaît plus profond, plus communicatif, plus envahissant, dans *Caresse de soleil :* une jeune femme nue marchant dans un rayon, parmi de hautes herbes qu'ombragent de grands arbres, vers une eau fraîche, toute frissonnante de reflets, où elle va se plonger. Elle est adorable de jeunesse et de grâce, et surtout, dans cette solitude presque sacrée à force de silence et de liberté,

elle évoque je ne sais quels souvenirs du panthéisme antique, de ces hamadryades, de ces nymphes qui se perdaient dans le paysage et que l'œil de poète voyait parfois sortir de l'écorce des chênes ou disparaître dans le gazouillement des sources. Il y a certainement, au Champ-de-Mars, des œuvres plus parfaites : il n'y en a guère qui m'ait séduit davantage; j'y ai trouvé toutes les rêveries qu'on aime à chercher dans la nature, et qu'on y trouve lorsqu'on est envahi et subjugué par ses formes, ses couleurs, ses reflets, ses parfums, son silence.

Cette délicieuse toile de M. A. Point m'en rappelle trois autres, qui m'ont inégalement frappé. L'une est aux Champs-Élysées, où j'ai le remords de l'avoir passée sous silence : c'est le tableau des *Marguerites*, de M. Démont, qui d'ailleurs ne saurait rester inaperçu. L'autre est les *Baigneuses*, de M. Dinet. Le même motif, ou presque, à trois personnages. L'exécution en est peut-être plus magistrale, mais il y a plus de réalité, par conséquent moins de poésie. Les beaux corps, baignés de lumières et de reflets, qu'a peints M. Dinet dans son paysage d'ailleurs plus resserré, n'éveillent pas l'impression sacrée qui fait le charme principal du tableau de M. Point. Le troisième, qui nous sort tout à fait du rêve, et n'a de commun avec le précédent qu'un même effort pour peindre la lumière, c'est la toile de M. Fourié, *Au soleil* : les recherches en sont ingénieuses, le mouvement naturel et bien marqué, la peinture ferme et puissante. Comme les qualités de cette œuvre ne sont pas de celles que je préfère, je ne l'aurais peut-être pas regardée avec l'attention qu'elle mérite. C'est Saurel qui me l'a signalée. Il trouve qu'elle a quelques-uns des mérites de Roll, qu'il adore, et que je ne comprends pas du tout. Roll a provoqué entre nous une discussion très vive, mais très courte, nos points de vue étant directement opposés, Saurel me disait :

— C'est magnifique !

Je lui demandais pourquoi, et il me répondait, avec de vains efforts pour préciser :

— Parce que c'est magnifique !...

Moi, je lui disais que cet art me déplaisait horriblement. Il me demandait pourquoi, et je ne pouvais que lui répéter :

— Parce qu'il me déplaît.

Alors, il se récriait :

— Mais l'*Étude !*... Les deux femmes nues en plein air !...

Je l'exaspérai tout à fait en exprimant mon sentiment par un mot énergique, que je ne répéterai pas ici, pour éviter de me mettre publiquement dans mon tort.

M. Jarraud est, je crois, un nouveau venu. Les cinq petites toiles qu'il a données, qui ne sont point de celles qui tirent l'œil, méritent cependant une attention particulière. Avec leurs nuances finement arrangées, leurs demi-teintes, la douceur caressante de leurs tons, leurs gammes douces de blanc sur blanc avec effets de rose pâle ou de jaune pâle, elles révèlent un talent délicat, un peu timide peut-être, auquel une juste conscience de soi-même ne tardera certainement pas à donner plus de hardiesse et plus de force. M. Jarraud ne fuit pas les difficultés : il les cherche plutôt, et il les cherche avec tant de bonne foi et de modestie qu'on s'aperçoit à peine qu'il les a vaincues. Aussi est-il de ceux qu'on ne remarque pas tout de suite, mais qu'on n'oublie plus une fois qu'on les a remarqués.

On me permettra de réunir ici trois peintres suisses, qui n'ont entre eux d'autre lien que leur nationalité :

L'éloge de M. Giron n'est plus à faire, et quoi qu'il soit encore jeune, il y a longtemps déjà que ses brillantes qualités ont solidement établi sa réputation. Coloriste jusqu'aux moelles, il réussit à combiner l'éclat, l'agrément et la délicatesse des couleurs, ce par quoi il diffère de M. Carolus Duran, qui s'en tient à l'éclat, et dont l'exposition de cette année, avec ses roses aigus et ses lilas aveuglants, vous force à recourir aux lunettes à verres brûlés. Des deux portraits que M. Giron nous donne, le plus important ne me paraît pas être de ses meilleures œuvres : c'est un arrangement en différents gris, ingénieux, brillant, habile, mais qui manque de charme et de sympathie. Au contraire son portrait en buste de *Madame Georges J...* est une de ses plus gracieuses compositions. Sur un fond chamois se détache une élégante figure au teint mat, aux yeux noirs veloutés, vêtue de noir et tenant sur sa poitrine, de sa main gauche gantée d'une couleur qui rappelle le fond, une rose thé, qui rompt finement l'unité du ton général. C'est tout ce qu'il y a de plus délicat et de plus « artiste », avec un rien de recherche et de maniérisme bien actuels : on pense à de sourdes musiques savantes où un petit nombre d'instruments de choix sont harmoniés avec une surprenante maestria.

Mlle Breslau ne possède peut-être pas une science des couleurs égale à celle de M. Giron : ses couleurs se marient cependant avec beaucoup de charme, surtout dans ses pastels qui rappellent un peu certains portraits anglais, admirés à la *Grosvenor Gallery*. Sa *Petite fille en rose*, sa *Petite fille en vert* et sa *Petite fille anglaise*, sont trois pages qui suffisent à lui assigner une place en tête des peintres d'enfants.

Son *Intérieur* (trois jeunes filles prenant le thé), la montre habile à combiner ses motifs. Surtout, l'ensemble de son exposition affirme en elle une artiste parfaitement maîtresse de ses moyens, à la main sûre, presque toujours égale à elle-même.

L'exposition de M. Eugène Burnand, au contraire, m'a paru assez inégale : à côté d'un excellent portrait d'homme, qui atteste ses éminentes qualités de dessinateur; à côté d'un remarquable paysage rapporté de Garrigues de l'Hérault, figure une grande composition, *Dans les hauts pâturages*, qui ne manque certes pas d'allures, mais dont la valeur, je le crains, ne correspond pas à l'effort qu'elle représente. M. Burnand, semble-t-il, aspire à devenir le peintre des Alpes, et ses compatriotes, qui l'admirent beaucoup, s'accordent généralement à reconnaître qu'il a en partie réussi dans cette hardie tentative. Peut-être lui tiennent-ils compte de ses intentions, car, je l'avoue, ses paysages de montagnes me semblent inférieurs à ses autres œuvres, et inférieurs à la montagne. Hélas! tous ceux qui se sont essayés jusqu'à présent à la peinture alpestre ont quelquefois rapporté de leurs excursions de bonnes études, mais jamais un bon tableau! Avec ses vastes horizons de plans superposés, avec ses couleurs aiguës qui vont du mica des glaciers au vert implacable des pâturages, la montagne défie les peintres, qu'elle attire pourtant, et qui, quelle que soit la vivacité de leur impression, n'arrivent point à la traduire. M. Burnand complique encore son cas par l'obstination avec laquelle il mélange des figures à ses paysages. Inévitablement, il diminue ceux-ci au profit de celles-là. Or, c'est le contraire qui se produit d'habitude. Quand je contemple un paysage, surtout un grand paysage, comme sont les paysages alpestres, de quelque point que je sois placé, les figures qu'il renferme, bêtes ou gens, n'ont jamais qu'une importance secondaire : elles se perdent, elles se noient dans l'espace, elles ne font pas tableau à elles seules, elles sont seulement des parcelles, des fragments insignifiants du vaste tableau que j'ai sous les yeux. Et dans la toile de M. Burnand, tout l'intérêt se concentre sur la vache du premier plan. Je suis persuadé que cette observation paraîtra juste à tous ceux qui connaissent les montagnes, et peut-être à M. Burnand lui-même. Elle suffit à m'empêcher d'apprécier ses *Hauts pâturages*, malgré le talent et la bonne volonté qu'il y a consacrés.

Me voici au terme de ma course à travers les Salons de peinture, et de combien d'œuvres j'aurais dû parler! Parmi celles qui, au Champ-de-Mars, sont demeurées en dehors du cadre de cet article,

il en est encore de tout à fait remarquables. Je cite, au hasard de mes souvenirs : la brillante et nombreuse exposition de M. Carolus Duran; celle de M. Zorn, avec, surtout, un magnifique portrait de M. Spuller, et, du même artiste, une superbe et plantureuse aquarelle, *Dans l'atelier*, qui fait éclater en notes fauves la beauté de l'animal humain; celle de M. Gervex, large, facile, brillante et moderne, avec une note de vive et spirituelle fantaisie dans son plafond pour l'Hôtel de Ville; celle de M. Jeanniot, dont le fin talent a trouvé en abondance d'ingénieux motifs; celle de M. Rosset-Granger, qui maintient une certaine note de réalisme ingénieux; les puissantes marines de M. Mesdag, d'une réalité sauvage et parfois désespérée; les effets de neige de M. Lebourg; les calmes et savants paysages de M. Iwill, dont un surtout, le *Matin dans la dune*, rend avec une poésie communicative tout ce qu'il y a de fluide, de liquide, de reposé et de bienfaisant dans une belle matinée d'été, au moment où le soleil levant fait rougoyer l'horizon; une puissante marine de M. Montenard, qui, à côté de ses paysages provençaux, atteste la souplesse et la variété de son talent; deux paysages algériens, pleins de lumière et de chaleur, de M. Ary Renan; les délicats paysages de M. Billotte; les étonnants portraits de M. Boldini, avec leurs hardiesses de dessin et leurs audacieux raccourcis; les portraits de M. Courtois, surtout celui de Mme Gautreau, avec sa mise en scène de primitif italien qui convient à merveille au genre de beauté du modèle; le portrait de femme assise de M. Dannat; les vigoureux dessins de M. Renouard dont M. Mathey nous donne aussi un portrait plein de ressemblance, d'animation et de relief; les aquarelles de M. Béthune, qui excelle à traduire, dans cet art délicat, les élégances mondaines et parisiennes; l'exposition de M. Goeneutte, surtout la femme penchée sur un balcon à Venise; la délicieuse *Nursery* de M. Gaston Le Touche; les deux enfants de M. Werenskiold, peints avec une sincérité si franche; les très fins et très individuels paysages de M. Muenier; les toiles de M. Lobre, qui rajeunit non sans bonheur le tableau de genre; et combien d'autres encore que je ne puis même citer! Et je reste sous l'impression d'un mouvement artistique intense, d'une production luxuriante, d'une somme colossale de talent semée à travers les ateliers de Paris, à profusion, et surtout, de quelques œuvres bien légères, dignes de témoigner dans l'avenir en faveur de la bonne volonté, du travail, de l'acquit et de la force créatrice de notre « fin de siècle », — qui, dans le domaine de l'art comme dans plusieurs autres, est une aurore bien plus qu'une décadence.

III

Me voici presque au bout de l'espace dont je dispose, et j'ai encore devant moi toute l'exposition de sculpture, qui est très vaste, ainsi que les petites salles réservées à la gravure. Je me vois donc forcé d'abréger beaucoup ce que j'aurais encore à dire.

A l'époque où il faisait des paradoxes, mon ami Saurel disait volontiers :

— La sculpture n'est pas un art... Seulement, il y a, de temps en temps, des sculpteurs... D'ailleurs, tout le monde peut modeler de la terre glaise, et lui donner, ou à peu près, formes humaines : la preuve, c'est que toutes les actrices finissent par là...

Évidemment, Saurel exagérait ; mais on reconnaîtra pourtant qu'il y avait quelque chose de vrai dans sa pensée, et l'on m'excusera de m'être attardé, comme je l'ai fait, devant les tableaux.

La médaille d'honneur a été décernée à M. Boucher, pour son marbre intitulé *A la Terre*, qui représente un vigoureux modèle occupé à soulever une pelletée de terre, qui doit être singulièrement lourde, car il lui faut pour cela mettre en mouvement toute sa musculature. C'est une bonne étude, qui révèle, dit-on, une notable connaissance de l'anatomie. Le titre et le mouvement suggèrent à quelques-uns des considérations poétiques sur la bonne terre, la mère, la nourrice, qui, je l'avoue, n'ont à mes yeux qu'une relation bien éloignée avec une figure qui est et demeure avant tout une académie.

Il y a au contraire beaucoup de vérité, de naïveté, d'imprévu, dans le groupe de M. Sinding, *Homme et femme :* la naïveté surtout y est poussée jusqu'à ses extrêmes limites, car enfin, pour exposer un pareil morceau, il faut que le sculpteur norvégien ait une bien haute idée de la chasteté du public. Nous ne voudrions, ni n'oserions lui enlever ses illusions en développant les inévitables commentaires que son œuvre suggère ; d'autant plus que, quelques réserves qu'on puisse faire sur le motif et sur son extrême hardiesse, il est difficile de ne pas admirer l'étonnante virtuosité de l'exécution : une virtuosité de bon aloi, d'ailleurs, franche, loyale, abondante, qui n'escamote aucune difficulté et ne recherche aucune duperie. Une des particularités de M. Sinding, c'est de travailler supérieurement le marbre.

Homme et femme est un groupe violent de mouvements audacieux qui tordent les membres. Or, je l'avoue,

... Je hais le mouvement qui déplace la ligne.

La scúlpture me semble un art calme, qui doit chercher l'expression ailleurs que dans des contorsions presque toujours pénibles au regard. A moins qu'elle ne serve à manifester un génie tumultueux et littéraire, comme celui, par exemple, de M. Rodin, elle est nécessairement idéaliste, dans le sens antique du mot : c'est-à-dire qu'elle ne recherche, qu'elle ne peut rechercher que la beauté, la beauté des formes et la beauté des lignes, qui ne peuvent se compléter l'une l'autre que dans une tranquille harmonie. C'est là ce qu'a compris M. Falguière, qui est un vrai et un grand artiste, et qui, d'année en année, reprend sa *Diane*, la caresse, la purifie, si j'ose dire, et la pousse à la perfection. Celle de cette année est tout simplement admirable, avec son geste simple et chaste, dans sa beauté radieuse, souveraine et bien païenne. Il n'est pas possible, je crois, de serrer de plus près l'idéal antique, non pas en imitateur, mais en artiste sincèrement épris de l'harmonie des formes humaines, et qui sait y voir et y mettre une parcelle de divin.

Deux beaux marbres (*Mgr le Cardinal de Bonnechose* et *Mme la Princesse de Galles*) rappellent à notre piété le nom et le talent du regretté Chapu, dont nous ne retrouverons plus aux Expositions annuelles l'élégance sobre, discrète, distinguée sans afféterie ni maniérisme. Un de ses élèves, M. Maurice Reymond, nous offre un buste d'Émile Hennequin qui est une œuvre charmante, pleine de douceur et de rêverie mélancolique, et qui ranime dans nos souvenirs la figure amie du jeune écrivain enlevé en pleine jeunesse, au moment même où il imposait son nom au public et aux lettres. Ceux qui ont été ses amis ne passeront pas sans émotion devant l'œuvre de M. Reymond, qui par elle-même dégage une impression de deuil et de regret.

Je citerai, les médailles de M. Roty, qui sont des merveilles de goût et de délicatesse, inspirées par un vif sentiment de la vie, pleines de liberté et d'imprévu. Ses belles qualités s'affirment surtout avec ampleur dans ses portraits, parmi lesquels on remarquera surtout ceux de M. Mounet-Sully, de John Pope Hennessy et le petit portrait d'enfant en argent.

Et avant de quitter ce vaste jardin des Champs-Élysées que nous

avons à peine eu le temps de parcourir, je ne puis que mentionner sommairement :

Le Groupe de Jeanne d'Arc, de M. Allard, qui, sans réussir à renouveler entièrement son motif, comme avait fait Chapu, ne manque cependant pas d'originalité.

Pro Fide, de M. Anglade : une figure ébauchée, d'un sentiment très personnel et très délicat, où l'on peut observer un curieux effet de hasard, auquel l'artiste n'a pas osé toucher : ce sont les gelures de la terre attaquée par les froids exceptionnels du dernier hiver.

Deux bons bustes de M. Bernstamm : ceux de M. le baron de Mohrenheim et de M. Gaillard.

Le buste de Roybet, de M. Déloye, avec un curieux piédestal; les bustes délicats de M. Agathon Léonard ; le beau monument du général Lassalle, par M. Henri Cordier, qui est certainement une des œuvres les plus complètes et les plus intéressantes du Salon; la statuette de M. Frémiet : *Saint Georges;* la gracieuse *Petite Danseuse* aquarellée, de M. Gérôme; enfin, le buste de M. Constant, par M. Puech, et celui de M. Bœswillwald, par M. Pécou.

Comme pour la peinture, l'exposition du Champ-de-Mars bénéficie d'être plus restreinte : on y remarque davantage chaque œuvre notable, l'œil n'étant pas fatigué par une interminable perspective de statues.

Le *Projet de fontaine* de M. Dalou attire tout d'abord l'attention. C'est une scène bachique — deux satyres jouant avec deux bacchantes — d'une grâce extrême de composition et d'arrangement, d'une aimable gaieté d'inspiration, qui rappelle un peu l'art du siècle dernier. Dans un espace limité, M. Dalou a réussi à grouper ses personnages en des poses très naturelles, sans rien de conventionnel, comme si la difficulté de l'arrangement n'existait même pas. Le groupe de M. Sinding, dans sa naïveté, éveillait une idée de virtuosité un peu artificielle qui, ici, disparait entièrement : nous sommes en présence d'un fier artiste, de verve abondante, qui joue avec le corps, avec les formes, avec les lignes, sans aucun effort, sans aucune recherche, trouvant d'instinct les combinaisons les plus harmonieuses. La bacchante penchée, surtout, celle qui s'appuie de la main gauche sur l'épaule de la bacchante renversée, est d'un abandon délicieux. Le seul reproche qu'on puisse faire à cette charmante composition, c'est qu'elle est peut-être un peu loin de nous : M. Dalou, qui est cependant si moderne, semble avoir été pris soudain de préoccupations d'un autre âge; il a voulu retrouver les

qualités de grâce, de gaîté, de charme heureux et facile, qui ont à peu près disparu de notre art contemporain. Il a réussi, sans doute ; mais son œuvre a comme je ne sais quel air étranger, qui l'isole au milieu de productions bien différentes.

Il en est une surtout qui forme avec elle le plus frappant contraste : c'est le *Monument funéraire* de M. Bartholomé. Je sais bien qu'on ne peut pas demander à un monument funéraire de ressembler à une scène bachique : mais il y a parfois, entre des œuvres contemporaines qui diffèrent du tout au tout par leur sujet, comme une secrète parenté dont nous ne trouverions pas ici la moindre trace, et par la faute de M. Dalou. En effet, c'est bien M. Bartholomé qui est « dans le mouvement » ; aussi, sans avoir ni l'acquis, ni peut-être les qualités naturelles de M. Dalou, a-t-il fait une œuvre émouvante, dans laquelle on relèvera ce singulier mélange de réalisme et de mysticisme qui est un des traits caractéristiques de l'heure actuelle. La figure principale surtout, celle de l'ange qui appelle les morts, est d'une beauté tragique, mystérieuse, surnaturelle, qu'il est bien difficile d'obtenir avec les moyens limités de la sculpture. Toute l'œuvre est animée et comme soutenue par un grand sentiment, douloureux, profond, qui lui donne une saisissante originalité et fait qu'on s'arrête longuement devant elle, comme on s'arrête lorsqu'on entend un cri ou un sanglot.

Une importante et brillante exposition est celle de M. A. Lenoir. La pièce principale en est la *Statue de Mme la princesse de Salerne*, destinée à la chapelle royale de Dreux et propriété du duc d'Aumale. Ce que l'artiste a cherché surtout, à travers une exécution irréprochable et très délicate, c'est à rendre la couleur et la sérénité d'une mort douce, de cette bonne mort que les Grecs appelaient *euthanasie*. Il a réussi d'une façon surprenante : les traits se reposent, dans l'apaisement définitif de toute souffrance ; et pourtant ce visage d'où la vie s'est retiré conserve une expression de bonté humaine, un je ne sais quoi de tendre et d'affectueux. C'est une belle œuvre, apaisante et pure, devant laquelle on aime à s'arrêter. Parmi les autres œuvres du même artiste, je mentionnerai surtout le médaillon en bronze de Jules de Goncourt, exécuté avec cette élégance, cette délicatesse et cette distinction qui sont les caractères les plus frappants du talent de M. Lenoir.

M. Rodin ne nous a envoyé cette année qu'un seul buste, celui de M. Puvis de Chavannes, mais ce buste est merveilleux d'intensité et de divination. M. Rodin a une façon toute à lui d'idéaliser ses personnages : il va chercher, au fond d'eux, le coin d'héroïsme qu'ils

peuvent posséder, puis il le développe, il l'amplifie, il le met en plein relief. Je me souviens d'un petit buste de M. Henri Becque qui était, à ce point de vue, bien significatif. Celui de M. Puvis de Chavannes ne l'est guère moins. Il a l'air d'un héros, et, au fait, n'est-ce pas un héros, que l'artiste dont l'œuvre colossale, édifiée avec une patience presque surhumaine, domine tout notre art contemporain? On ne saurait donc blâmer M. Rodin d'avoir insisté sur ce trait d'âme, qui est évidemment aussi un trait de physionomie, quand même des yeux moins divinateurs que les siens auraient peut-être quelque peine à le découvrir.

Parmi les meilleurs bustes de cette année, figurent certainement ceux de M. Bourdelle, celui de M. Félicien Champsaur surtout. M. Bourdelle est un jeune, mais qui est déjà en pleine possession de son talent.

Je citerai encore le beau groupe en marbre de M. Aubé, *Le Peintre François Boucher*, où l'artiste a su mettre beaucoup de la fantaisie charmante et de la facile élégance qui ont illustré son modèle, la *Mélancolie* de M. Injalbert, qui est expressive et poétique, quoique un peu maniérée, et enveloppée de draperies bien confuses ; et le *Génie de l'avalanche*, de M. de Niederhausern. Cette dernière œuvre est d'une inspiration tourmentée ; mais le mouvement indique avec puissance la chute tumultueuse, et la conception, comme l'arrangement, révèle un artiste de race qui, comme presque tous les jeunes sculpteurs, a peut-être été trop impressionné par Rodin, mais qui trouvera sûrement sa propre personnalité.

Ce n'est pas sans remords que je laisse sans mention tant d'autres œuvres intéressantes : le salonnier voudrait citer tout ce qui l'a frappé, tout ce qui lui a paru révéler un effort sincère, et les pages lui sont comptées...

IV

Les salles réservées à la gravure sont généralement abandonnées. C'est grand dommage, car on y trouve des merveilles de patience, d'intelligence et de talent, des interprétations ingénieuses ou puissantes de certaines œuvres qu'on a rarement l'occasion de voir, des portraits souvent aussi intéressants, malgré leurs dimensions réduites, que les grands portraits à l'huile. Voyez, par exemple, dans ce dernier genre, les pointes-sèches d'après nature de M. Desboutin : impossible de mieux comprendre et de mieux inter-

prêter la physionomie; et l'extrême simplicité des croquis fait ici mieux ressortir encore les belles qualités d'œil et de main de ce maître, qui rend aussi bien qu'il le comprend le caractère intime de ses personnages. Voyez aussi le portrait de la princesse de C. C..., de M. F. Desmoulin, d'un travail si précis et si élégant. Mais ce n'est pas dans ses portraits isolés, non plus que dans sa *Jeune veuve* (d'après Stevens), que cet artiste s'est affirmé avec le plus d'autorité. Il nous a donné cette année une grande eau-forte originale, qui, par son importance, constitue dans le genre une véritable innovation. La *Consultation*, par le sujet et aussi un peu par le groupement des personnages, fait penser à la fameuse *Leçon d'anatomie* : plusieurs médecins discutent et surtout réfléchissent; l'un d'entre eux, vu de profil, va parler, et l'on devine qu'il n'a pas encore donné son avis et que cet avis sera d'un grand poids. Une sorte de solennité enveloppe cette scène, qui excite un singulier intérêt, et comme une émotion d'attente. Chaque figure est d'ailleurs un portrait, exécuté avec la précision habituelle à M. Desmoulin, mais en même temps avec une ampleur qu'il n'avait pas encore atteinte; et ce n'est pas un de ses moindres mérites que d'avoir réussi à mettre d'accord les exigences de la composition avec l'art du portraitiste, sans compromission ni sacrifice. — Les six eaux-fortes, originales également, que M. Ardail réunit sous le titre de *Profils et souvenirs*, sont moins poussées et d'un moindre effort; mais elles ont une liberté d'allures, une aisance, qui, lorsqu'on les rapproche de la grande composition de M. Desmoulin, montrent que l'eau-forte n'a pas dit son dernier mot, et qu'il y a beaucoup à attendre de cet art difficile, qui est un art de délicats.

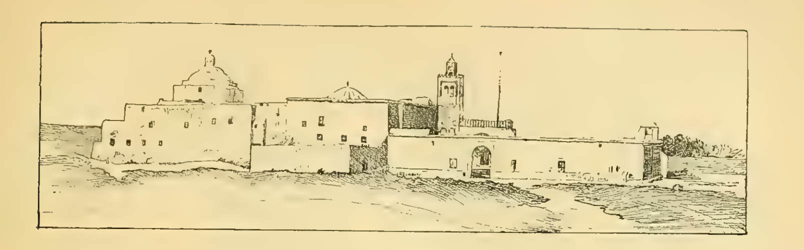
M. E. Gaujean s'est voué depuis quelque temps à l'interprétation des peintres anglais, qu'il connaît et qu'il comprend à merveille. Dans le fait, leur art, où il entre toujours un peu de littérature, où la pensée et le dessin l'emportent presque toujours sur la couleur, correspond assez bien aux moyens habituels de l'eau-forte. Les deux planches de M. Gaujean rendent avec bonheur le délicieux *Portrait de la comtesse de Gower*, d'après Lawrence, et *Un chant de Noël*, de Rosetti. Si M. Gaujean s'attaquait maintenant aux compositions plus importantes de Rosetti, s'il parvenait à obtenir l'autorisation de graver quelqu'une de ces admirables toiles que M. Leighland garde jalousement, comme le *Pia di Tolomei*, par exemple, il achèverait de conquérir des droits à la reconnaissance des admirateurs d'un des plus grands artistes contemporains, dont l'œuvre presque entière se trouve malheureusement perdue dans des galeries privées.

M. F. Florian est un délicieux interprète des primitifs : il les pénètre jusqu'à l'âme, et l'on dirait que son burin les copie avec tendresse et recueillement; aussi l'impression de ses « Scènes et Gravures » ressemble-t-elle, par la douceur, par le charme paisible, à celle qu'on trouve devant les originaux qu'il reproduit. Dans le même ordre d'idées, M. Jasinski a rendu avec son talent habituel et déjà très apprécié deux compositions de Botticelli et de Dürer. C'est de ce dernier artiste que s'inspire directement M. Max Klinger, dont les gravures au burin, extraites de l'œuvre de « La Mort », sont d'une austérité terriblement expressive.

Je tiens à signaler encore les diverses eaux-fortes et pointes-sèches, réunies en un seul cadre, de M. Rodolphe Piguet. On remarque surtout le beau portrait de Mme d'Épinay, si fin et si solide à la fois, qui en est la planche la plus importante; et je me bornerai encore à rappeler les œuvres de MM. Guérard, dont l'exposition est fort brillante, Bracquemond, Abot, Sulpis, Payrau, Jacquet, Muller, de Mare, Lalauze, Frédéric Jacque. Tous ces artistes sont bien connus des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts :* c'est pour cela que je me contente de les nommer, persuadé que les lecteurs ajouteront d'eux-mêmes à leurs noms les éloges auxquels ils ont droit.

J'arrive ainsi au bout d'une tâche que je n'avais pas entreprise sans crainte. Elle m'a donné de vives joies. Comme je l'ai dit dans mon premier article, depuis cinq ans, je n'avais pas vu le Salon. En mesurant les progrès accomplis pendant cette courte période, j'ai senti une fois de plus la grandeur et la force de notre « fin de siècle ». Je ne voudrais pas, en terminant, m'écarter de mon sujet ou en prendre prétexte pour des considérations trop générales : mais j'aurai peine à croire que ce soit une époque de décadence, celle qui assiste à un mouvement artistique si intense et si riche, dans lequel viennent se réunir tant de forces diverses et qui fait éclater avec une telle puissance l'infinie variété du génie humain et, par surcroît, du génie français.

ÉDOUARD ROD.



L'ART ARABE DANS LE MAGHREB

KAIROUAN

(DEUXIÈME ARTICLE[1])

II

LA GRANDE MOSQUÉE. — LA MOSQUÉE DU BARBIER.

L'intérêt architectural de Kairouan réside dans un certain nombre de monuments religieux. Les deux plus importants sont la Grande Mosquée et la *zaouïa* qui renferme le tombeau d'un compagnon du Prophète, Sidi-Sahab. Nous les décrirons tout à l'heure. Disons d'abord ce que sont les autres édifices du même genre. Leur nombre est grand, mais leur valeur artistique est généralement minime. Un ancien explorateur a cru compter dans la ville sainte cinq cents mosquées et oratoires. Le fait est que, lorsqu'on suit la ligne de faîte des remparts, on croirait ne pas pouvoir dénombrer les coupoles et les coupolettes qui pointent par-dessus les terrasses; le chiffre le plus véridique, pour les coupoles et les minarets subsistants, serait de 175, répartis sur une cinquantaine d'édifices.

L'intérieur et l'extérieur des mosquées et des zaouïa quelconques éparses dans la ville, par exemple dans la grande rue (*Zankat-Touila*), est pauvre et sans volonté architecturale; une promenade dans une ville comme Sousse serait à ce point de vue bien plus fructueuse.

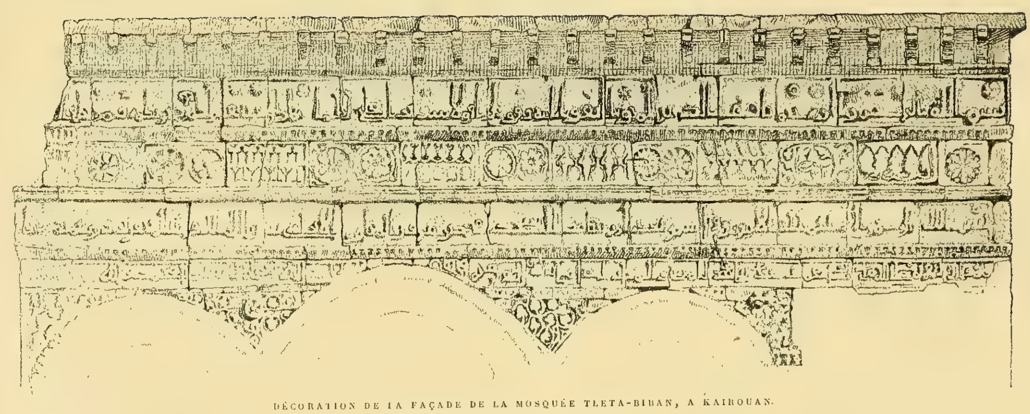
Il y a cependant des exceptions.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. V, p. 368.

La mosquée « Des Trois portes » (*Djama-Tleta-Biban*), élevée au commencement du xe siècle de notre ère, restaurée en 1509, est une des plus anciennes de Kairouan. Le savant Mohammed-Kheiroun, dont elle recouvre le tombeau, était Andalous et fut victime en 926 des querelles religieuses. Ce joli oratoire offre une façade d'un développement modeste, mais entièrement recouverte d'une inscription en cet arabe carré qui est si ornemental qu'on le distigue à peine des bandes alternées d'ornement. « Mahommed, y est-il dit, a ordonné la construction de cette mosquée pour se rapprocher de Dieu et pouvoir espérer en sa miséricorde. » Par hasard, cette inscription, gravée dans la pierre brune, est fort lisible encore; elle n'a pas été encroûtée par l'affreux enduit de lait de chaux dont on recrépit périodiquement les villes tunisiennes. Il y a à Sfax, à Sousse, à Zaghouan des mosquées entières qui sont sans angles, des voûtes émoussées, tapissées de stalactites postiches, ailleurs de fins entrelacs dissimulés, noyés, sous cet enduit qui épaissit tous les ans. Ici aussi toutes les tours, où des inscriptions sont dessinées par des briques posées sur champ, toutes les zaouïa sont sous le même linceul blanc.

Hors la ville, dans le quartier des Zlas, la mosquée « Des Sabres » (*Djama-Amor-Abbada*), avec ses six coupoles cannelées, s'élève près d'une porte ouverte dans la muraille factice du faubourg. Prévenons les dupes qu'elle pourrait faire : c'est une construction toute moderne, qui date d'un peu plus de trente ans. Elle abrite le tombeau d'un forgeron devenu derviche, passablement charlatan, qui jouissait d'une grande popularité. On montre à l'intérieur des fourreaux de bois gigantesques qui contenaient, paraît-il, des sabres de même dimension forgés et ciselés par Si Mrabot-Amor-Abbada, et on y trouva tout d'un coup, en temps opportun, une inscription qui annonçait l'entrée des troupes françaises et, par conséquent, déconseillait toute résistance aux plus fanatiques. Il y a aussi des pipes, des chaises, des chandeliers de proportions insolites, « recouverts, dit M. Houdas, d'inscriptions aussi extravagantes que mal gravées ». L'implacable badigeonnage qui revêt cette mosquée rend l'illusion complète; on se tromperait facilement de quelques siècles. C'est que l'architecture arabe n'a pas eu, extérieurement du moins, ce qu'on appelle des styles divers; en 1850, les Kairouanais ont naturellement imité les modèles qu'ils avaient sous les yeux.

Dans une cour voisine, le derviche, qui évidemment comptait passer pour un géant, fit déposer de grosses ancres de bossoir enlevées à l'arsenal de Porto-Farina, là-bas entre Bizerte et Tunis.



DÉCORATION DE LA FAÇADE DE LA MOSQUÉE TLETA-BIBAN, A KAIROUAN.

(D'après un dessin de M. Ary Renan.)

En vérité, tout est surprise à la mosquée des Sabres.

En reprenant la description des mosquées de Kairouan donnée par le *Mêalim-el-Imân* dont nous avons parlé dans notre premier article, il faudrait aussi mentionner :

1° L'illustre mosquée des Ansars, si ancienne au dire de Ben En-Nadji, qui existe encore à l'angle S.-O. de la ville. Réparée en 1060, elle n'offre plus rien de remarquable;

2° La mosquée d'Ismaïl ben Obeid-el-Ansari, plus connue maintenant sous le nom de *Djama-Zitouna*, dans le faubourg des Zlas; sa construction remonterait à 717 et elle aurait été réédifiée en 1275 par El-Houderteb; cela explique sans doute son insignifiance.

Mais nous préférons attirer l'attention sur la zaouïa de Si-el-Habib *El-Khrangani*. Bien qu'elle ne date que de 1430, il est fort instructif de la visiter. Il y a surtout une cour centrale, entourée de plain-pied d'un portique à arcades, qui est un excellent type de *patio*, grâce à un second ordre de colonnade en terrasse couverte. Les colonnes sont des plus simples; un petit *mirhab* décoré de faïence s'ouvre au fond; le pavé à dessins et les sculptures des murs n'ont pas trop souffert, en raison de leur modernité relative. Une seconde cour d'une disposition analogue desservait les logements des étudiants. L'appareil est visible et dénonce une construction soignée.

La Grande Mosquée. La *Métropolitaine*, pour ainsi dire, des mosquées d'Afrique a toujours été le cœur de la grande ville dont nous avons esquissé l'histoire. Elle mérite une description minutieuse.

Nous avons vu qu'Okba en jeta les fondements entre deux batailles. Au moment où la première prière dut y être prononcée, une discussion s'éleva au sujet de la direction de la *kibla*, c'est-à-dire de l'orientation du *mihrab*. Le mihrab, la niche sainte, doit désigner la position de la Mecque, ce qui n'a pas lieu à Kairouan; on fit remarquer à Okba que toutes les futures mosquées du pays conquis devaient être construites sur le plan de celle-ci, et on commença de longs calculs astronomiques. Cela impatienta sans doute Okba, car il trancha la question en simulant une intervention divine; une voix d'en haut désigna l'emplacement du mihrab. Il y a dans cette histoire une préoccupation évidente de justifier l'orientation anormale de tout l'édifice.

Nous ne décrirons pas la Grande Mosquée avant d'avoir transcrit la description qu'en a faite El-Bekri. Ayant parlé ailleurs de la première construction, il poursuit en ces termes :

Tout l'édifice, à l'exception du *mihrab*, fut abattu et reconstruit par Hassan (Ibn-Noman). Ce fut lui qui y transporta, d'une ancienne église, les deux colonnes rouges dont la beauté est incomparable. Il les prit à l'endroit nommé *El Caiceriya* [1] et qui fait partie du marché de l'hôtel de la Monnaie. L'on raconte qu'avant le déplacement de ces colonnes, le souverain de Constantinople avait voulu les acheter au poids de l'or; aussi les musulmans s'empressèrent-ils de les transporter à la mosquée. Toutes les personnes qui les ont vues déclarent que rien de pareil n'existe dans aucun pays du monde. Hicham-ibn-Abd-el-Mélik étant monté sur le trône du khalifat, reçut du gouverneur de Kairouan (Hassan) une lettre dans laquelle cet officier lui représentait que la mosquée n'était plus assez grande pour contenir l'assemblée des fidèles et qu'immédiatement au nord de l'édifice se trouvait un vaste jardin... Dans sa réponse, le khalife donna l'ordre d'acheter ce terrain et de l'enclaver dans l'enceinte de la mosquée. Le gouverneur obéit; puis il construisit dans la cour de la mosquée un bassin que l'on désigne encore sous le nom du « vieux réservoir » et qui est situé à l'ouest des nefs. Au-dessus du puits qui se trouvait dans le jardin, il bâtit un minaret dont il établit les fondations dans l'eau... Encore aujourd'hui, ce minaret est tel que Hassan l'a construit; il a soixante coudées de haut et vingt-cinq de large. On y entre par deux portes dont l'une regarde l'Orient et l'autre l'Occident [2]. Les montants et les linteaux de ces portes sont en marbre orné de sculptures. Yezid-ibn-Hatem, nommé gouverneur de l'Ifrikia en l'an 155 (772), fit abattre toute la mosquée, à l'exception du *mihrab* [3] et la reconstruisit. Il acheta pour une forte somme et plaça dans la mosquée la belle colonne verte auprès de laquelle le cadi Aboul-Abbas-Abdoun [4] avait, dans la suite, l'habitude de faire sa prière. Ziadet-Allah étant monté sur le trône fit démolir toute la mosquée et ordonna même de renverser le *mihrab*. On eut beau lui représenter que ses prédécesseurs s'étaient tous abstenus de toucher à cette partie de l'édifice, parce qu'Okba l'avait construite, il persista, ne voulant pas que le nouveau bâtiment offrît la moindre trace d'une construction qui ne serait pas de lui. Pour le détourner de son projet, un des architectes lui proposa d'enfermer l'ancien *mihrab* entre deux murs, de manière à ne rien en laisser paraître dans l'intérieur de la mosquée. Ce plan fut adopté et jusqu'à nos jours la mosquée de Kairouan est restée telle que Ziadet-Allah l'a laissée. Le mirhab actuel ainsi que tout ce qui l'entoure, depuis le haut jusqu'en bas, est en marbre blanc percé à jour et couvert de sculptures... Autour du *mihrab* règne une colonnade de marbre extrêmement belle. Les deux colonnes rouges dont j'ai parlé sont placées au-devant du *mihrab* et servent à soutenir la coupole qui en fait partie. La mosquée renferme quatre cent quatorze colonnes, formant dix-sept nefs. Sa longueur est de deux cent vingt coudées et sa largeur de cent cinquante. La *macsoura* [5] était autrefois dans l'intérieur de la mosquée; mais, par suite des changements que Ziadet-Allah ne cessa de faire à cet

1. Il ne faudrait pas entendre par ce nom une localité éloignée qu'on chercherait sur la carte. Ce mot n'est qu'une corruption du mot *cæsarea* et désigne une basilique ou tout au moins un édifice à colonnes.

2. Ce n'est pas le minaret actuel.

3. [Et du minaret] évidemment.

4. Légiste fameux.

5. « La « chambre isolée » (*el beït-el macsoura*), dans laquelle le sultan se tenait

édifice, elle se trouve maintenant dans la maison qui est au sud de la mosquée et qui a son entrée sur la place des Fruits. Elle a une seconde porte qui s'ouvre à côté de la chaire et c'est par là que l'*imam* entre dans la mosquée, après s'être arrêté pour attendre l'heure de la prière. Ziadet-Allah dépensa quatre-vingt-six mille *mithcal* [1] pour la construction de cette mosquée. Ibrahim, fils d'Ahmed-ibn-el-Aglab, étant parvenu à la souveraineté, fit prolonger les nefs de la mosquée et construire à l'extrémité de la nef qui conduit au *mihrab* la coupole appelée *Koubba-Bab-el-Behou* (la coupole de la porte de la beauté). Elle est environnée de trente-deux colonnes de beau marbre ; à l'intérieur, elle est couverte de sculptures magnifiques et d'arabesques travaillées avec une netteté admirable : toutes les personnes qui la voient n'hésitent pas à déclarer qu'il serait impossible de trouver ailleurs un plus beau monument. La cour de la mosquée, du côté des nefs, est couverte de tapis sur une largeur de quinze coudées. La mosquée a dix portes et, dans sa partie orientale, une *macsoura* réservée aux femmes. Cette tribune [2] est séparée du corps de la mosquée par un mur percé à jour, de manière à former un chef-d'œuvre d'art.

Reprenons et résumons ces précieuses données.

Hassan-ibn-Noman, qui reprit Kairouan à la première révolte berbère, est bien désigné par les autres auteurs, comme ayant rasé le monument d'Okba, sauf le *mihrab*, et reconstruit et achevé à sa place un édifice nouveau.

Trouvée trop petite une vingtaine d'années plus tard, la mosquée était reconstruite sur un plan plus vaste.

Nouvelle destruction quasi totale et réédification une cinquantaine d'années après, sous Yezid-ibn-Hatem.

Sous le grand Arlébite Ziadet-Allah I[er] se place la construction, sur le même emplacement, d'une quatrième et dernière mosquée (821).

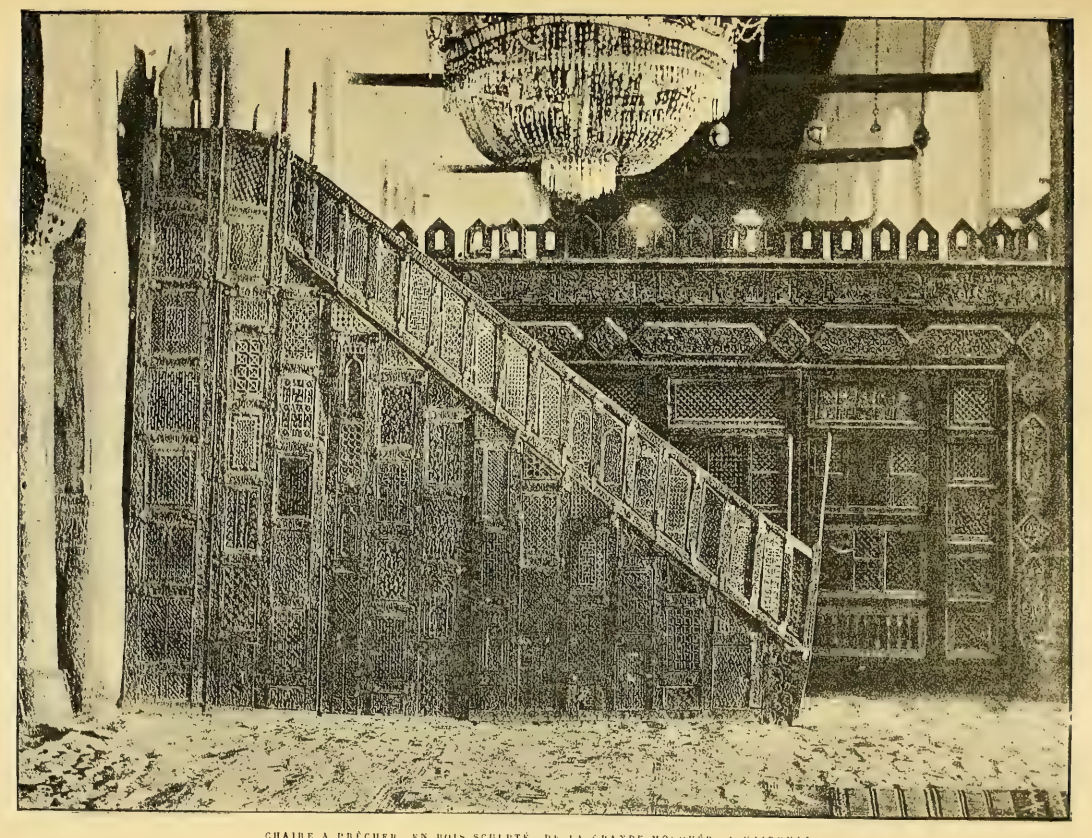
Enfin, agrandissement et construction d'une coupole sous Ibrahim (875).

Le *mihrab* était toujours intact; il servait en quelque sorte de pierre angulaire à chaque nouvel édifice. On le voit, chaque émir voulait laisser une trace de son règne; l'orgueil oriental s'accommode

pendant la prière publique, est une enceinte qui renferme le *mihrab* avec tout ce qui s'y trouve et tout ce qui l'avoisine ». Telle est la définition d'Ibn-Khaldoun, qui ajoute : « Les Aglabites de Kairouan avaient leur *macsoura* à Kairouan ; après eux les Khalifes fatimites s'en servirent. » On verra tout à l'heure comment est disposée cette enceinte.

1. Environ huit cent mille francs de notre monnaie. Ibn-Werdan dit quatre-vingt-six mille *dinars*, ce qui équivaudrait aujourd'hui à un million deux cent quarante-sept mille francs.

2. Elle n'existe plus.



CHAIRE A PRÊCHER, EN BOIS SCULPTÉ, DE LA GRANDE MOSQUÉE, A KAIROUAN.

(D'après la photographie de M. Lougarre.)

mal des restaurations et fait du neuf au lieu de terminer les œuvres commencées; c'est le pays où chaque prince abandonne à la ruine le palais de son prédécesseur et bâtit pour lui seul une résidence que lui seul habitera.

Ziadet, tout le premier, alla jusqu'à vouloir détruire le sacro-saint mirhab, *palladium* de la cité. El-Bekri nous a dit que son mobile était l'orgueil et comment on obtint de lui de dissimuler simplement la niche antique aux yeux des fidèles. Pour d'autres motifs, pour des raisons religieuses, le schismatique El-Moaz voulut plus tard, lui aussi, détruire ce qui restait de la construction primitive. Lorsqu'il eut rompu avec les Fatimites, il poursuivit d'une haine implacable le culte chiite. Son premier acte fut de proclamer du haut de la chaire la restauration du culte sunnite, proclamation répétée en même temps dans toutes les mosquées de Tunisie; il arracha de la mosquée les étendards, les robes d'investiture; tout ce qui avait appartenu aux obéidites fut brûlé en place publique; leurs noms furent effacés; la *Maison des Ismaéliens*, qui était évidemment un collège chiite, fut incendiée. El-Moaz envoya même à Tehouda, où Okba tomba martyr, un détachement de troupes pour déterrer les reliques du saint et les jeter au feu. Mais la légende rapportée par El-Bekri dit qu'un orage terrible mit en fuite les sacrilèges.

Quelle est l'intervention qui sauva le mihrab? Quoi qu'il en soit, il subsiste. Reconstruite entièrement quatre fois, deux fois au moins profanée, pillée et convertie en écurie par les dissidents kharedjites, la mosquée de Sidi-Okba a aujourd'hui toutes les apparences de l'intégrité. Mais elle n'est pas matériellement la mosquée de Sidi-Okba; elle n'est pas le monument le plus ancien de la conquête arabe en Afrique. C'est un monument de la première moitié du IX[e] siècle de notre ère et du III[e] siècle de l'hégire, en tout conforme au plan adopté par le rite malékite. Loin d'avoir servi de modèle à la mosquée de Cordoue, nous croyons au contraire qu'elle a été bâtie, sous sa forme définitive, d'après des plans venus d'Espagne.

A l'angle N.-E. des remparts, d'où on la domine, une grosse enceinte qu'on dirait fortifiée délimite la Grande Mosquée de tous côtés. Partout des contreforts massifs; presque point d'ouvertures dans ce grand paravent blanc. Seul, le minaret carré, trapu, à étages crénelés en retrait les uns sur les autres, est en pierre brune à la base. On dirait le gros donjon d'une kasba.

Cinq portes donnent accès à l'intérieur; les cinq autres portes anciennes ont été murées. Celles-ci sont des plus simples et pour-

raient être qualifiées de poternes. Celle qui s'appelle *Lalla-Réjane* est cependant d'une architecture assez élégante, qui se devine encore sous le coup de balai fatal des crépisseurs. Des colonnes antiques la supportent.

L'intérieur se compose d'un vestibule ouvrant sur une immense cour entourée des quatre côtés par un spacieux portique. Un petit édicule, dont nous parlerons plus loin, ainsi que le pesant minaret, sont enclavés dans le rectangle et font saillie à l'extérieur. La salle unique de la mosquée même se développe sur tout un côté de ce rectangle, regardant vers le nord.

Le portique est à double nef sauf la galerie nord, et les arcs sont supportés par des colonnes antiques, tantôt accouplées simplement, tantôt accouplées et adossées à des pilastres; là s'ouvrent les portes des cellules réservées aux étudiants. A la vérité toute la mosquée n'est qu'une forêt de colonnes antiques. El-Bekri en a compté quatre cent quatorze, et le chiffre doit être authentique; il augmentait sans doute à chaque reconstruction, et les quatre architectes successifs ont dû se piquer d'honneur d'ajouter chacun de nouveaux fûts de marbre.

D'où provient une pareille quantité de colonnes, des matières les plus diverses et des modules les plus variés?

Il n'existait pas de localité antique importante aux environs mêmes de Kairouan, car il est peu probable que l'emplacement de Sabra soit celui du *Vicus Augusti* des itinéraires. Je suppose de plus que l'élégante El-Mansouriah du xe siècle et que Rokkada et El-Abbacia consommèrent pour leur part un grand nombre de restes antiques; on montre encore, à Sabra, gisant à terre, deux colonnes de près d'un mètre de diamètre en marbre rouge violacé, les « colonnes de sang ». Attaquées par le pic des démolisseurs, ces deux colonnes roumies pleurèrent le sang, dit la légende. Nous croyons que leur poids seul arrêta les architectes de Kairouan. Il faut donc que la ville religieuse et la ville profane aient été au loin chercher tant de dépouilles. L'opinion des gens du pays d'après laquelle une grande partie des matériaux proviendrait des carrières antiques de Chemtou (*Simittu*) situées bien loin de Kairouan, sur la route de Tunis à Ghardimaou, ne paraît pas soutenable.

D'autre part, la grosse ruine de *Suffetula* (*Sbeïtla*) où trois temples antiques sont encore debout, fut sauvée de la destruction arabe par le fait que la construction est en pierre. Les Kairouanais ne recherchaient que des colonnes monolithes, pour élever dessus des arceaux

et des voûtes légères; ils n'avaient que faire de moellons bien taillés. Les marbres proviendraient plutôt de Sousse, l'ancienne Hadrumète, d'Ed-Djem, l'ancien *Thysdrus*, et en général d'un pillage en règle de la côte où les anciens avaient tant de stations florissantes. Le grand amphithéâtre d'Ed-Djem est bâti en pierre comme les temples de Sbeïtla, mais on y rencontre beaucoup de fragments et des blocs considérables de marbre.

La salle unique de la mosquée est une épaisse colonnade, un quinconce composé de 17 doubles nefs de huit arceaux chacune, portées sur des arcs à peine refermés. On dirait un musée de tous les styles de l'antiquité et de la décadence romaine. Toutes les colonnes sont en effet surmontées de chapiteaux; mais il est rare que ces chapiteaux soient contemporains du fût qu'ils couronnent; ils sont de tous les arts, de toutes les familles. Complètement analogue pour le plan à la mosquée de Cordoue [1], qui fut commencée dix ans après la fondation de Kairouan et pourrait être appelée la doyenne des grandes mosquées, la mosquée de Sidi-Okba a été construite, comme Saint-Marc de Venise, avec des fragments arrachés à tous les édifices païens et chrétiens du littoral, fragments rapprochés ici sans intelligence.

Peu de chapiteaux sont d'un style pur. Le style des monuments antiques d'Afrique est généralement un style de décadence. Dans les ruines qui subsistent, — à l'amphithéâtre d'Ed-Djem par exemple, — on observe combien la correction de l'ionique et du corinthien s'est vite altérée; les plus beaux modèles se sont corrompus; les corniches elles-mêmes sont abâtardies. Les ouvriers africains évitaient de détacher les saillies; ils procédaient comme les ouvriers byzantins, avec hâte, à coups de bouterolle rapprochés, pour découper les feuillages. La fantaisie les entraînait parfois jusqu'à recourber « en coup de vent » l'acanthe rigide. Un grand nombre de chapiteaux de Kairouan, du style byzantin, en forme de diadème, de cubes, de corbeilles, de troncs de pyramides renversés, m'ont rappelé ceux de la basilique vénitienne et de Saint-Vital de Ravenne; d'autres, à simples entrelacs, à ornements réticulés, sont du style roman ou siculo-normand des basiliques palermitaines; mais le faux corinthien domine. En tout cas, il n'y a pas dans toute la mosquée un seul chapiteau de style arabe. Quelle différence avec Tlemcen, où on ne trouve pas un seul chapiteau antique!

1. Cette dernière a dix-neuf nefs sur trente-trois; elle est donc deux fois plus vaste.

« Les fragments byzantins, dit M. Saladin [1], sont en très grand nombre à Kairouan. A la mosquée du Barbier nous remarquons un petit chapiteau avec quatre aigles aux quatre angles; dans la mosquée de Sidi-Okba un très grand nombre de chapiteaux byzantins, de différentes époques, qui sont du plus grand intérêt, à cause de leur conservation. Ils permettent de comparer l'école africaine à l'école orientale et de retrouver ici, comme en Asie, les dégénérescences du corinthien et de l'ionique, les chapiteaux à corbeille, comme à Jérusalem et à Constantinople, et les feuillages secs et repercés seulement que l'on retrouve jusqu'en Égypte. Le faire de beaucoup de ces chapiteaux, la matière dans laquelle ils sont sculptés, tout porte à croire que la plupart d'entre eux sont l'œuvre d'artistes grecs. Il ne serait pas surprenant que les plus beaux morceaux eussent été apportés de Constantinople à Sousse, ou à une des villes de la côte. »

J'ajouterai que la Sicile dut être, à cause de son voisinage, mise à contribution la première.

Sur ces admirables supports, les architectes de Kairouan n'ont su élever que des voûtes précaires et relativement basses. La nef médiane et la coupole du mihrab qui la termine sont seules un peu plus soignées et agrémentées d'ornements en plâtre assez fins; c'est un échantillon du style arlébite qui ne mérite pas les formules admiratives d'El-Bekri. Partout les arcs, bâtis sommairement, reposent sur de faux tailloirs en bois; des barres de bois maintiennent les entre-colonnements; point de revêtements riches; point de beau pavé, ni de mosaïques, malgré le voisinage de Sousse où cet art fut si cultivé; on ne rencontre, en levant les yeux, que des voûtes et des plafonds presque nus. Quelques vitraux à la mode orientale les éclairent pourtant mystérieusement; quand les portes sont ouvertes, un jour frisant glisse sur les nattes et vient caresser les matériaux païens, les marbres, les onyx, les granits, en décelant la misère du crépissage arabe.

Pour soutenir la coupole du mihrab, les colonnes sont assemblées trois par trois. Dans un de ces groupes, deux hautes colonnes de porphyre rouge d'Égypte se dressent dans toute leur majesté.

Nous en avons déjà entendu parler par El-Bekri.

Ce mihrab, disons-le bien vite, est religieusement beau. On sait que le *mihrab* est une niche consacrée, juste assez grande pour enca-

1. *Archives des Missions scientifiques*, etc., 3e série, t. XIII (1887), p. 31.

drer l'*iman* debout, vers laquelle on se tourne pour prier et qui occupe la place de l'autel dans notre culte. Deux colonnettes byzantines de marbre rouge, encore pourvues de leurs chapiteaux, flanquent la niche elle-même ; elles datent de la reconstruction de Hassan-ibn-Noman qui les arracha sans doute à quelque église du patrice Grégoire, et une croyance qui a son analogue, en Orient, dans bien d'autres lieux, veut qu'elles suent tous les vendredis matins, au lever du jour. Quant à l'absidiole, elle est revêtue d'une paroi de marbre sculptée à jour en lourds ornements et peinturlurée d'une façon que nous trouvons assez barbare; c'est là l'écran que Ziadet-Allah plaça devant le mihrab d'Okba. En regardant par les interstices, on distingue la niche plus profonde qui fut le *nucleus* de tout l'édifice et l'origine de Kairouan.

Au-dessus de la niche, le mur de fond est décoré de magnifiques carreaux de faïence persane ou rhodienne à reflets métalliques qui n'ont pas souffert. Cet embellissement, que les auteurs arabes appellent « tuiles de Chine », date encore de la dynastie arlébite.

A gauche du mirhab se trouve une petite salle découpée dans la nef par des clôtures de bois sculpté; c'était là la *macsoura* d'El-Bekri.

C'est ce que MM. Cagnat et Saladin, appellent le *Beït-el-Eudda*.

Nous avons donné une définition de la *macsoura* qu'il faut compléter. Les sultans écoutaient la prière en une place séparée de la foule; ils avaient, pour ainsi dire, leur banc d'œuvre, leur tribune, enceinte ou non dans une chambre; parfois la chambre était hors de la mosquée, sur laquelle elle ouvrait par une simple fenêtre; elle ouvrait extérieurement sur la rue ou le parvis, parfois sur une allée couverte qui conduisait aux palais princiers. Or l'édicule enclavé dans le gros œuvre de la mosquée dont nous avons parlé plus haut était la *macsoura* des Arlébites qui, on le sait, n'aimaient pas beaucoup à frayer avec la population de Kairouan. Aux beaux temps de l'Islamisme, les émirs, chefs spirituels et temporels, montaient eux-mêmes au *mimbar* et haranguaient ou prêchaient l'assemblée; mais ceux qui avaient de bonnes raisons de se défier de leurs sujets préféraient se tenir dans une manière de *loge grillée*. On entrait du dehors dans l'édicule par une porte sans apparat qui existe encore; la porte intérieure, au contraire, est ornée de trois morceaux de frise antique à gros décors de rinceaux floraux d'un style robuste. C'est El-Moaz qui fit pratiquer ce réduit, réduit qui donne accès, à droite, dans ce qu'on appelle le « cabinet de l'iman », à gauche, dans le trésor et la bibliothèque. La belle devanture de bois n'est là que

pour masquer la porte. Mais on ne saurait imaginer un plus charmant *moucharabieh* que ces cloisons de bois sculpté, surmontées de merlons élégants, d'un art ingénu et délicat. Une inscription en caractères coufiques, entremêlés de rinceaux, court au sommet pour nous apprendre que « ceci a été fait par l'ordre d'Abou-Temim-el-Moaz » (1031-1078).

La mosquée n'a gardé de son mobilier artistique que son *mimbar* [1], sa chaire à prêcher; plus de chandeliers ni de tapis, ni de lampes d'ancien style; mais ce mimbar est une œuvre artistique d'un grand intérêt. Il daterait de la dynastie arlébite; Abou-Ibrahim-ben-Mohammed-el-Aghlab l'aurait fait construire en bois de platane venu de Bagdad. Je ne connais aucun mimbar qui puisse lui être comparé. Les deux flancs triangulaires de l'escalier, la rampe et les marches elles-mêmes sont travaillés avec une minutie et une largeur de travail infinies. Il ne s'agit pas ici d'un de ces travaux de marqueterie dans lesquels les Arabes ont excellé, mais plutôt d'un travail d'assemblage; ce sont de nombreux petits panneaux juxtaposés, tous sculptés à jour, de gracieux grillages, de mailles et de feuillages, tous d'un dessin différent. Le style de ces panneaux m'a rappelé celui des plats de reliure en ivoire des beaux évangéliaires. On y voit ce que les siècles inventifs de l'Islam ont su trouver de ressources dans la seule complication de motifs géométriques et de compositions florales. Il n'y a pas plus d'art vrai dans les chaires sculptées de notre Renaissance.

M. H. Saladin, dont l'expérience est souveraine en pareille matière, parle en ces termes [2] du *mimbar* de la Grande Mosquée :

« Cette chaire, composée de panneaux rectangulaires à jour, est un exemple unique de ce genre de décoration. Ces panneaux sont fixés sur un bâti au moyen de barres sculptées assemblées par des appliques de tôle découpée. Sauf deux ou trois morceaux de remplissage, la face latérale [visible] de la chaire est exclusivement composée de panneaux dont la sculpture a le caractère byzantin des premiers temps et rappelle même les *clathri* romains. Il semblerait que cette chaire ait été décorée avec des panneaux faits à l'avance et assemblés d'une façon arbitraire les uns à côté des autres. Les uns ne sont que de simples découpures à peine modelées; les autres, au contraire, en

1. Le droit d'avoir un *mimbar*, une chaire où se dit la *Khotbah*, n'appartient qu'aux mosquées métropolitaines, aux *cathédrales*, si je puis m'exprimer ainsi.

2. *Archives des Missions scientifiques*, etc., 3e série, t. XIII (1887), p. 29 et s.

bas-reliefs très peu sentis, sont traités à la façon de certains ivoires byzantins. Il se pourrait que ces panneaux provinssent de clôtures d'églises analogues à l'iconostase grecque, clôtures démontées par pièces et dont on aurait choisi les plus beaux morceaux pour composer ce *mimbar*, contrairement à la tradition arabe. »

Cette dernière hypothèse ne nous a pas paru confirmée par l'examen de ce beau meuble. Si l'on considère, en effet, les morceaux de rapport destinés à suivre la pente des degrés et l'homogénéité relative de ces panneaux de petite dimension aussi bien que de ceux qui forment lesdits gradins, on restituera volontiers le monument, quelque branlant qu'il soit, à l'art oriental. L'art du bois est un de ceux que l'Orient musulman a cultivés le plus longtemps.

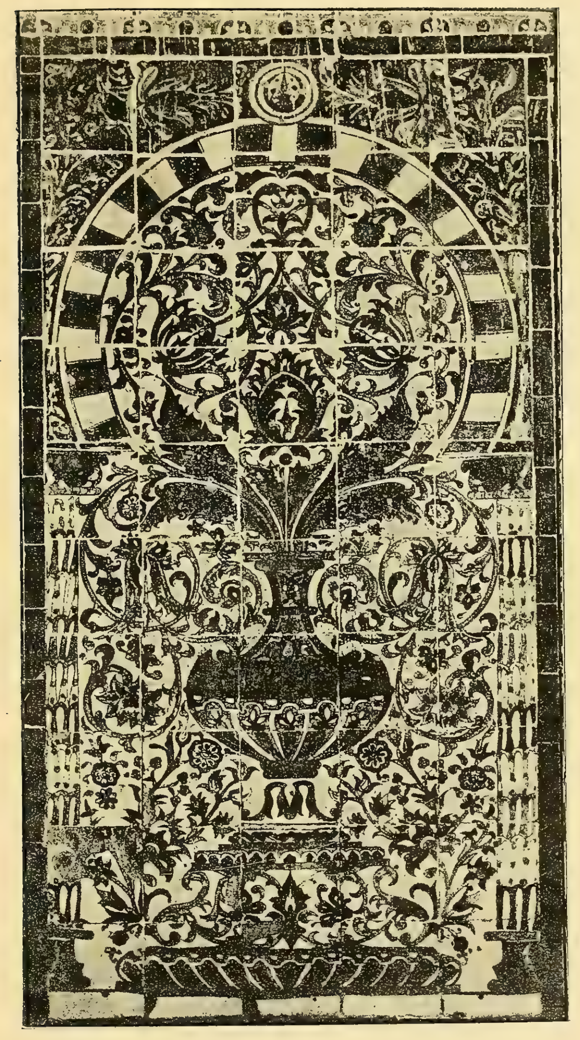
De hautes portes en bois réappliqué à damier polygonal ou sculpté en relief d'une main plus libre ferment la mosquée. La plus ornée est celle du milieu, *Bab-el-Behou* (la porte de la beauté). Il faut insister sur les dessins infiniment variés de ces deux vantaux ; on y rencontre un mélange instructif d'ornements géométriques et de décors tirés du règne végétal; ces derniers n'ont-ils pas une analogie frappante avec les motifs de la décoration gothique? Leur feuillage foisonnant pourrait, dans bien des cas, servir de modèle à nos arts industriels par son aisance et sa souplesse; notons surtout le vase symbolique qui forme le tympan fixe de la porte et d'où sort une profusion de branchages en reliefs. Cette belle œuvre d'ébénisterie orientale porte une inscription en caractères neskis qui rappelle sa restauration en 1244. « O toi qui regardes, dit cette inscription, puisses-tu réaliser ton espoir; cette porte est celle d'El-Behou, de la mosquée des compagnons du Prophète. »

« La porte d'El-Behou vient d'allumer les feux de sa magnificence...
« Elle était si ancienne qu'une pieuse restauration était absolument nécessaire [1] »

C'est dans l'entre-bâillement de ces portes que les étudiants de la Medersah viennent chaque jour chantonner des sourates du Coran. Des milliers d'hirondelles nichent sous les plafonds délavés du grand cloître et font chorus. Les graminées folles ont envahi la cour; à peine si on peut y apercevoir un cadran solaire et une bouche de marbre découpé par où les eaux de pluie s'écoulent dans une immense citerne souterraine (voir El-Bekri).

L'unique baie qui donne accès au large escalier du minaret est

1. *Bull. de Correspondance africaine,* fasç. IV (juillet-août 1882).



PANNEAU DE FAÏENCE DE LA MOSQUÉE DITE DU BARBIER, A KAÏROUAN.

(D'après une photographie de M. Lougarre.)

ornée de frises de marbre antique analogues à celles de la porte intérieure du trésor. Les marches de l'escalier sont formées de place en place par des morceaux de soffites antiques à rosaces, par des inscriptions chrétiennes et par des bas-reliefs brisés, tels que des foudres païennes usées par les babouches des mollahs musulmans. Ce minaret qui ne répond nullement à la description d'El-Bekri, a remplacé celui de Hassan-ibn-Noman dont MM. Houdas et Basset [1] ont cru voir les restes à l'angle S.-O. de la mosquée. A dire franchement notre opinion, il est peu de minarets plus disgracieux. Mais sa hauteur en fait un merveilleux point de repère. A l'heure de la prière, nous y avons suivi le muezzin jusqu'au balcon où il déploie son grand drapeau rouge. De toutes les coupoles, de tous les minarets monte alors une cantilène monotone. Il y a des coupoles surbaissées, des coupoles lisses, d'autres cannelées, des coupoles en forme de melon, en forme de poire, en forme d'œuf, en forme de figue...

Il est facile de voir, à l'examen de la Grande Mosquée de Kairouan, sans doute une des plus considérables de Tunisie, que les constructeurs et les artistes de l'Islam africain n'ont pas eu l'envergure de ceux de l'Orient asiatique. L'architecture algérienne et tunisienne est basse, chétive, pauvre; Tlemcen seul fait exception, à la frontière extrême de ces deux grandes provinces. Les plus beaux temps de l'architecture musulmane n'ont rien produit, sous cette latitude, qu'on puisse comparer à la mosquée d'El-Aksa, aux mausolées du Caire ou même à ceux de l'Inde. Tandis que la grande mosquée de Damas, qui date de 705, monte dans le ciel ses coupoles et ses fins minarets; tandis que les tombeaux des khalifes du Caire [2] ont la grandeur de nos cathédrales, avec leur hautes voûtes savamment suspendues sur des tambours hardis, les meilleurs monuments de la Tunisie et de l'Algérie semblent arrêtés à une faible hauteur par ignorance ou timidité. La preuve la meilleure de la médiocrité des architectes africains c'est que, bien postérieurement à leurs œuvres les plus renommées, qui ne produisent aucun effet, s'élevaient, sur un autre sol, des merveilles telles que les mosquées de Barkouk (1149) et de Kalaoun (1305) en Égypte, et l'Alhambra (1309) en Espagne. Les constructions tunisiennes sont massives et négligées; les proportions n'ont rien d'imposant; la décoration est rare et rustique. On ne saurait croire combien les barres de bois, véritables béquilles horizontales qui se

1. *Op. cit.*
2. La mosquée d'Amrou date de 643 et 714; celle d'Ahmed-ben-Touloun de 876.

croisent entre les colonnes, nuisent, à Kairouan, à l'impression que devraient produire les voûtes et quelle sensation de pauvreté décente s'exhale de la peinture générale au lait de chaux. Il en est de même de l'architecture civile. On chercherait vainement des rues à hautes maisons, des bazars semblables à des nefs profondes. Nous sommes dans un Orient rasé, pour ainsi dire, à hauteur d'homme, dans des provinces sans génie propre sur lesquelles ont régné des dynasties chancelantes et pauvres. Les Almohades et les Almoravides de Tunisie n'ont pas égalé leurs frères d'Espagne, et les Arlébites sont restés inférieurs aux Toulounides.

Si l'on trouvait nos appréciations un peu sévères, nous pourrions en appeler encore une fois à Ibn-Khaldoun et à ses lumineux *Prolégomènes*. L'homme qui a écrit le chapitre intitulé : « Pourquoi la plupart des édifices bâtis par les Arabes tombent promptement en ruine » n'a qu'une médiocre estime pour tout ce qu'il a vu dans le Maghreb. En sa qualité de Sévillan, il connaît les chefs-d'œuvre de l'art arabe en Espagne et n'hésite pas à dire que « c'est en Espagne que tous les arts arrivèrent à la perfection ». Pour ce qui nous occupe, voici comment il traite les artistes de Kairouan : « Les Arlébites et les Arabes qui étaient à leur service possédèrent *quelques notions de civilisation sédentaire*, qu'ils devaient à l'influence du luxe et du bien-être et à la grande population qui remplissait Kairouan ». Je lis encore plus loin : « L'écriture dont on se servait à Kairouan est maintenant oubliée ainsi que les coutumes et les arts particuliers à cette capitale. »

Zaouïa de Sidi-Sahab. Le tombeau vénéré de celui qu'on appelle communément le *barbier* du Prophète et qui n'était en réalité que son compagnon d'armes, est situé hors la ville, au bout du faubourg des Zlas, dans une plaine d'alluvions desséchées, un petit Sahara (*El Belouïa*). Près de là est un mur derrière lequel s'arrêtaient jadis les Juifs, et d'où ils envoyaient des intermédiaires chercher à la ville du pain et de l'eau. En ce temps, les infidèles ne pouvaient entrer dans Kairouan ; s'ils y entraient, ils y mouraient dans la nuit.

Abou-Zemaa-el-Beloui, le preux arabe qui dort dans l'enceinte de la zaouïa, fut un des premiers conquérants de l'Ifrikia. Le Prophète, auprès duquel il avait guerroyé, lui fit cadeau de trois poils de sa barbe, et le digne guerrier recommanda qu'on l'enterrât avec un de ces poils sur chaque paupière et le troisième sur sa langue. Il serait mort en l'an 60 de l'hégire (685), et son tombeau, encore

pourvu de rentes considérables, pourrait passer pour le plus vieux monument de ce Kairouan fondé dix ans seulement plus tôt. Mais ce tombeau ne saurait être contemporain de la mort du *sahab*, qui avait demandé qu'on cachât le lieu de sa sépulture. C'est postérieurement, à une date incertaine, qu'on découvrit cette sépulture et qu'on transféra les reliques du saint homme sous un riche mausolée.

Une grande cour à arcades, où se reposent des troupeaux... ; une terrasse sur laquelle flotte un drapeau vert... ; un minaret, le plus soigné de Kairouan, où des carreaux de faïence verts et bleus font avec la pierre jaune un charmant effet... ; puis un vestibule tout bleu... ; puis un vestibule tout rose; puis un escalier jaune!... On devrait, en vérité, appeler ce joli monument « l'oratoire des faïences », ou « la cassette des émaux » ; il en est tout revêtu.

Ces vestibules féeriques nous mènent à une petite cour oblongue et à une salle en coupole qui sont deux gracieux chefs-d'œuvre de goût, deux bijoux de style raffiné et de couleur. Les fines colonnes de cette courette silencieuse et les ornements en plâtre repercé de cette coupole sont dans un état de conservation parfait; il n'existe pas de plus ingénieuses arabesques ni de lacis plus arachnéens à Tlemcen, à l'Alhambra, à Delhi, à Lahore ; des reflets multicolores se croisent, des lueurs furtives glissent sur les parois ; l'art est noyé dans une religieuse pénombre... Tout à coup, au sortir de cet *atrium*, la cour principale, ceinte d'une colonnade, s'ouvre tout ensoleillée, diaprée de couleurs vives et harmonieuses. Ici, la faïence ne s'arrête pas à hauteur d'appui ; une grande attique à panneaux court le long du mur de fond, au-dessus des arcades de marbre du portique. Les plafonds de bois de ce portique sont ravissants ; il en est de gris, à pendentifs minuscules ; il en est en ruches d'abeilles ; il en est de déteints qui sont pareils à des cachemires usés... Le charme de la couleur supplée à l'insuffisance architecturale et l'ornement triomphe. Si la zaouïa de Sidi-Sahab était dans l'état de nudité de la Grande Mosquée, peut-être songerait-on à la critiquer ; mais dans la blancheur universelle des édifices tunisiens, c'est une jouissance pour les yeux que de tomber sur cette naïve et chatoyante décoration. Tout cela n'est qu'un jeu, mais c'est un jeu charmant.

Quel dommage que la porte et les fenêtres de l'*atrium*, ainsi que celles du tombeau soient modernes et vilaines ! Un riche donataire a détruit l'eurythmie de ce *patio* en y introduisant des marbres blancs, de fabrique italienne, dont le style rappelle celui de nos cheminées cossues. La coupole de la salle funéraire a été également repeinte.

Le tombeau d'Abou-Zemaa ressemble à tous les tombeaux musulmans richement dotés. Il est assez semblable à quelque chapelle votive de nos églises, enrichie de cadeaux hétéroclites. Derrière une haute grille de fer, le saint homme repose sous un cénotaphe qu'on dit de marbre blanc, peut-être un sarcophage antique; une grande couverture de velours noir, brodée d'inscriptions en argent, et un voile vert drapé à la place de la tête le recouvrent. Une vingtaine d'étendards pendent au-dessus. Leur hampe est garnie de boules et d'amulettes; ils sont de soies vertes, de soies roses, de soies rouges, de soies brochées, à bouquets, de soies françaises, vénitiennes, indiennes, couvertes d'écriture. Il y a aussi un lustre de Venise blanc, assez maltraité, et de gros cierges pendus à une barre de bois. Enfin, la grille est garnie d'un chapelet d'objets bizarres, fleurs en soie, œufs d'autruche cerclés de cuivre, boules de bois doré, cônes de terre de la Mecque... Celui qui vient ici prier, ou, même sans prier, méditer quarante samedis de suite avant le lever du soleil, est réputé avoir fait un acte de piété équivalant au pèlerinage de la Mecque.

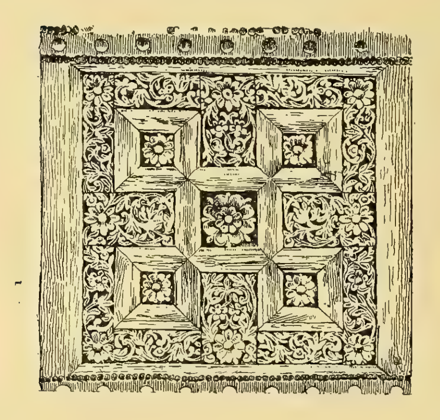
Malheureusement, les beaux carreaux de faïence de Sidi-Sahab s'écaillent; les efflorescences de salpêtre chassent l'émail. Ces carreaux sont de toutes les familles; il y a des traces de réparations de toutes les époques. Dans les vestibules comme dans le grand *patio* sont espacés des panneaux représentant des vases de fleurs conventionnelles d'art persan, d'une harmonie générale bleue et verte, ou plutôt d'un bleu vert. Sur la muraille où s'ouvre le tombeau ont existé des panneaux, en partie détruits, qui représentaient uniformément la Mecque, avec la Kaaba et cinq minarets pavoisés d'azur. Dans le revêtement courant, il est certain qu'il y a beaucoup de carreaux de provenance napolitaine et de date moderne. On retrouvera les mêmes dessins et la même variété au palais du Bardo de Tunis et au palais de Hadji-Ahmed, à Constantine (1826). Or nous savons pour ce dernier que le Gênois Schiaffino avait apporté au dernier bey de Constantine beaucoup de matériaux italiens. Les Italiens ont dû imiter le décor des fabriques de l'Euphrate pour leur clientèle musulmane. Mais certains carreaux, parmi lesquels on mettra d'emblée les carreaux jaunes à dessins noirs, sortent probablement des fours de Bagdad, ainsi que ceux des panneaux qui portent le vase, la colonne, la palme, l'œillet ou le cyprès caractéristiques.

Comme nous sommes loin cependant de la mosquée d'Omar, du Tekkyé de Damas et même du mausolée de Bou-Medine à Tlemcen! Il

est à remarquer que nulle part ailleurs qu'à Tlemcen, on ne trouve en Afrique la mosaïque en faïence usitée à l'Alhambra, avec laquelle on obtient de tout autres effets qu'avec les carreaux quadrangulaires. Nous reviendrons bientôt sur cet art industriel, si oublié de nos jours.

Kairouan dort; Kairouan ne fait plus aucun bruit dans le monde. Les Arlébites reposent sous leurs *turbés* ruinés dans le lugubre cimetière, et leur œuvre s'effrite. La population est douce et corrompue; il y a beaucoup d'infirmes, d'aveugles, de fous et de chercheurs de trésors. Les beaux jeunes gens s'en vont indolemment par les rues, les yeux mi-clos, une fleur piquée sous leur turban. Le manque de guerre et de gloire a ruiné la ville sainte plus que les guerres n'avaient fait; les caravanes du Ségou et du Bornou ont dérivé vers Tripoli; sous l'œil du soleil, Kairouan va se rapetisser encore et se cristalliser dans le salpêtre blanc qui le ronge. Comme le dit Ibn-Khaldoun : « Le tapis de la science qu'on y avait déployé a été replié et enlevé avec tout ce qui le couvrait. »

ARY RENAN.





Gazette des Beaux Arts — Schwartzweber, Helio.

UNE BOUTIQUE DE JOAILLIER

Miniature d'Alexandre Bening (Ms français 9136 de la Bibl. Nationale)

ALEXANDRE BENING

ET LES

PEINTRES DU BRÉVIAIRE GRIMANI

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

II



J'espère être arrivé à montrer que l'œuvre du maître du *Boëce* de Louis de Bruges mériterait déjà un rang à part par son étendue et par sa haute valeur d'art. Mais combien elle devient plus attachante encore si on la considère au point de vue de l'histoire générale du développement de la miniature flamande et dans ses rapports avec les créations des autres enlumineurs du même temps et du même pays! Les plus anciennes images du maître du *Boëce*, celles que l'on trouve, par exemple, dans le *Livre de la Vita Christi* de 1479, dans le tome II du *Josèphe* de 1480, et dans les *Commentaires de Cesar* de 1482, se rapprochent encore, dans leurs données principales, de celles que peignaient pour la cour de Bourgogne les miniaturistes du milieu du xve siècle, contemporains de Rogier Van der Weyden et de Dirk Bouts, les Lyedet, les Vrelant, les Tavernier. Comme dans celles-ci, la composition est conçue surtout dans un sens pittoresque et anecdotique. Les personnages s'y pressent en foule, aussi nombreux que le comporte le sujet; une place importante est réservée aux accessoires, toujours peints avec un soin minutieux. Il semble que

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. V, p. 353.

l'auteur se soit préoccupé avant tout d'amuser les yeux par la multiplicité et la variété des épisodes. S'il parvient à rendre perceptibles les sentiments qu'éprouvent les acteurs de ses scènes, c'est bien plutôt par la vivacité spirituelle de leur mimique, par la justesse et l'heureuse animation de leurs gestes que par l'expression donnée aux traits. D'ailleurs les figures sont de dimensions relativement petites, ont des corps allongés et amaigris, des proportions grêles, des mouvements un peu raides et gênés, qu'accentuent encore les plis cassés des draperies.

Les dernières œuvres du maître, au contraire, et surtout les illustrations du *Boëce*, bien plus souples, bien plus larges de facture, forment la tête d'une série de manuscrits à miniatures d'un style tout différent et qui appartiennent à une autre école. Cette série est celle qui comprend plusieurs manuscrits de premier ordre, célèbres à juste titre dans les bibliothèques qui les possèdent : — le *Livre d'Heures de Jeanne la Folle,* du Musée Britannique (Additional Ms. 18851); les deux volumes de la bibliothèque de l'Arsenal, connus sous le nom de *Manuscrits du maître-aux-fleurs* (nos 638 et 639); le plus ancien livre d'*Heures de l'empereur Maximilien;* celui de l'empereur Charles-Quint et l'*Hortulus animæ* de Marguerite d'Autriche, de la bibliothèque impériale de Vienne (nos 1907, 1859 et 2706); les fragments d'Heures, dites *Heures d'Hennessy,* de la bibliothèque royale de Bruxelles; les deux *Livres d'Heures* de la bibliothèque royale de Munich qui ont longtemps passé pour avoir été peints par Memling, etc.; — mais qui trouve surtout son expression la plus complète dans le *Bréviaire Grimani.*

Les peintures des manuscrits que je viens de citer sont dues à des artistes différents, parmi lesquels la critique moderne a déjà pu distinguer des individualités comme Simon Bening et Gérard Horebout. Mais chez tous ces miniaturistes, nous retrouvons certains traits communs qui permettent de les réunir en un seul groupe. Tous se montrent à nous animés des mêmes tendances, ayant le même idéal, pratiquant la même manière de traiter des sujets plus simples, où les personnages sont réduits en nombre, mais dessinés en revanche avec une échelle de proportion bien plus forte par rapport à la dimension de l'image, ce qui permet, les têtes étant plus grandes, d'en mieux marquer tous les traits et d'y faire sentir le reflet des sentiments moraux. Chez eux ce n'est plus la maigreur de formes et l'énergie souvent sèche et dure des vieux maîtres qui dominent; c'est la grâce unie à la liberté et à l'ampleur de la touche,

c'est un sentiment tout aussi profond de la nature, mais d'une nature plus souriante, plus aimable, plus épanouie, respirant plus la joie et l'abondance.

L'école précédente, du temps des ducs de Bourgogne, éveille le souvenir de Rogier Van der Weyden et de Dirk Bouts. La nouvelle, au contraire, fait penser à Memling, à Quentin Metsys, et un peu plus tard à Mabuse et à Van Orley. Cette évolution se complète par l'adoption définitive, pour les bordures et toute la partie décorative, de ce système, fondé sur l'imitation aussi parfaite que possible de la réalité, dont j'ai eu occasion d'exposer le principe et de noter l'apparition.

Or, les qualités caractéristiques de toute cette jeune école de la fin du xve siècle et du commencement du xvie, que l'on peut appeler, d'après sa création type, l'École du bréviaire Grimani, sont précisément aussi celles qui établissent la différence entre les dernières œuvres du maître du *Boëce* et ses productions plus anciennes. Leur auteur est donc comme un trait d'union entre deux générations d'enlumineurs.

Encore soumis à ses débuts aux vieilles traditions gothiques, il nous apparaît, à la fin de sa carrière, rallié aux principes qui triomphent avec la Renaissance du xvie siècle. La suite des volumes auxquels il a travaillé présente, dans son ensemble, le tableau complet de toutes les phases successives de cette rénovation dans l'art de la miniature. On peut y saisir les modifications amenées par les tendances nouvelles, à leurs divers degrés d'avancement, se développant suivant un ordre en quelque sorte logique et naturel, qui correspond à l'épanouissement de plus en plus accentué du talent de l'artiste. Le maître du *Boëce* occupe par conséquent, parmi les miniaturistes de la Flandre, la place d'un promoteur de mouvement, d'un initiateur qui a hardiment rompu avec des dogmes surannés pour entrer dans une voie de progrès où de nombreux adeptes l'ont suivi. S'il n'a peut-être pas fondé à lui seul l'école du *Bréviaire Grimani,* il en a du moins été l'un des plus anciens chefs et il en est resté un des plus brillants représentants.

Toutes les circonstances concourent, on le voit, à attacher un prix tout particulier à la solution du problème que soulève l'attribution des miniatures du *Boëce* et des autres peintures de la même main. Fixer l'identité de leur auteur, ce ne serait pas seulement donner satisfaction à la curiosité, ce serait apporter un élément nouveau d'une réelle importance à l'histoire de l'art flamand, pris dans une de ses branches les plus florissantes.

Ce nom mystérieux, est-il possible de le découvrir? Nous rentrons ici dans le cas que j'ai signalé comme étant malheureusement le plus fréquent, où il est impossible de s'appuyer sur un document contemporain. Les archives particulières de la Gruthuyse et des seigneurs de Beures ont depuis longtemps disparu. Aucune pièce de comptabilité n'est là pour nous guider. Au début de notre enquête, nous n'avons à notre disposition d'autre ressource que les manuscrits énumérés plus haut, avec les miniatures qu'ils renferment. Ces manuscrits ne semblent fournir, à première vue, en fait de renseignements pouvant s'appliquer à la personne de notre enlumineur, qu'un unique indice. Sur cinq d'entre eux se lisent des dates de lieu et d'année : Gand 1479, 1480 et 1482; Bruges 1483; Gand 1492. Ces mentions, il est vrai, s'appliquent au travail du copiste en ce qui concerne l'année. Il faut donc tenir compte du laps de temps qui a pu s'écouler entre la fin de la transcription du texte et l'exécution des peintures et des ornements [1]. Mais sous cette réserve, ces dates relevées sur les volumes permettent d'établir : d'une façon certaine dans quelles villes l'auteur de leurs images a successivement travaillé, et approximativement vers quelles époques.

De 1479 à 1482 ou 1483 au moins [2], il était à Gand; entre 1483 ou 1484 et 1492, et plutôt à une date voisine du premier de ces deux termes, il vint à Bruges. En 1492, il était retourné à Gand. Ces renseignements, qui se résument en somme en une sorte d'itinéraire de l'artiste, peuvent paraître bien minces; ils constituent cependant un point de départ très sérieux. En effet, à la fin du xve siècle, la pratique de l'art de l'enluminure en Flandre était strictement déterminée par des règlements promulgués pour Bruges en 1454, pour Gand en 1463. D'après ces dispositions, nul ne pouvait faire publiquement métier de son état dans une ville, s'il ne s'était fait affilier à la gilde ou corporation des artistes de la cité. Cette affiliation

1. Nous savons par des exemples nombreux, notamment par ceux que fournissent les comptes de la maison de Bourgogne, que souvent les miniatures n'étaient peintes que trois ou quatre ans après l'achèvement du travail de copie. En ce qui concerne particulièrement le maître dont nous nous occupons, il n'y a que la date de 1492, pour les miniatures du *Boëce*, qui soit rigoureusement certaine, parce qu'elle est limitée par l'époque de la mort du seigneur de la Gruthuyse.

2. Toutes les fois qu'on est en présence d'une date d'année, sans indication de mois, il faut toujours tenir compte de l'usage, différent du nôtre, qui était alors suivi en Flandre pour le point de départ de l'année, et qui fait que l'indication « 1482 », par exemple, s'applique aussi aux premiers mois de notre année 1483, jusqu'à Pâques.

entraînait le payement d'undroit d'entrée et d'une cotisation annuelle. C'était, au fond, un véritable droit de patente imposé aux enlumineurs. On peut donc affirmer, à l'avance, que le maître du *Boëce* a dû être inscrit d'abord à la gilde des peintres et sculpteurs de Gand, puis en 1483, ou dans une des trois ou quatre années qui ont suivi, à la gilde de Bruges, mais qu'il n'a pas dû rester longtemps dans cette dernière corporation, et qu'à partir de 1492, au plus tard, on doit retrouver des traces de son retour à Gand.

Or, si l'on combine les écrits des différents auteurs qui ont traité de ces matières, les recherches de M. Edmond de Busscher sur les peintres gantois des XIVe et XVe siècles [1], avec les précieux travaux consacrés par M. W. H. J. Wheale aux enlumineurs brugeois dans le *Beffroi* [2], on constate qu'il y a eu, en effet, un miniaturiste dont tous les traits connus de l'existence correspondent parfaitement aux données indiquées, et, circonstance favorable puisqu'elle ne laisse prise à aucun doute, qu'il n'y en a eu qu'un seul.

Ce miniaturiste s'appelait Alexandre Bening ou Benning.

Alexandre Bening paraît avoir commencé sa carrière à Gand. Du moins dès 1469, on le voit s'y faire affilier, suivant les règlements en vigueur, à la corporation des peintres, en qualité d'enlumineur exécutant l'imagerie à la plume et au pinceau. C'est à Gand qu'il continua dans la suite à passer la plus grande partie de son existence, et c'est dans cette ville qu'il mourut pendant la période qui s'étend du 15 août 1518 au 14 août 1519. Mais en 1486, les comptes de la gilde de Saint-Jean et de Saint-Luc à Bruges enregistrent le payement par Alexandre Bening du droit d'entrée dans cette gilde. Voilà donc la trace du séjour à Bruges, et précisément à l'époque voulue. D'ailleurs ce séjour ne fut pas long. Dès 1488, Alexandre Bening cesse de payer régulièrement sa cotisation annuelle à Bruges. Il s'acquitte bien encore, un peu plus tard, entre 1495 et 1499, envers la gilde de Bruges, mais c'est pour verser d'un seul coup le montant de six termes arriérés. A partir de ce moment on ne trouve plus d'autres mentions de payements effectués par lui. Toutefois, il restait en bons termes avec la gilde de Saint-Jean et de Saint-Luc, et, lorsqu'il mourut à Gand, un service fut célébré pour le repos de son âme, non seulement dans la ville où il

1. *Recherches sur les peintres gantois des* XIVe *et* XVe *siècles*, Gand, 1859, in-8°. A paru d'abord dans le *Messager des Sciences historiques*.

2. *Le Beffroi, arts, héraldique, archéologie* (Bruges, 1863 et an. suiv., in-4°). II et IV, *Documents inédits sur les enlumineurs de Bruges*.

était décédé, mais aussi à Bruges. A Bruges, la dette mortuaire à payer de ce chef s'éleva à 4 escalins, 2 deniers de gros, dont 12 gros pour le poêle, 4 pour le clerc et 4 pour la messe. Un texte signale aussi la présence de cet enlumineur à Anvers en 1514. Mais il n'y était probablement venu que pour affaires de famille et ne dut pas y travailler, car son nom n'est pas inscrit sur les registres ou *Liggeren* de la gilde de Saint-Luc de cette cité.

Les documents d'archives qui nous ont transmis toutes ces indications ajoutent encore un détail intéressant. Pour obtenir l'inscription à la gilde des peintres et sculpteurs de Gand, il fallait des répondants, des espèces de parrains; Alexandre Bening eut pour un des siens un des plus grands maîtres de la primitive École flamande, Hugo Van der Goes. Cette particularité trouve d'ailleurs son explication dans une alliance de famille. Alexandre Bening avait épousé Catherine Van der Goes, qui, comme son nom l'indique, devait être la sœur ou du moins la parente de Hugo. De cette union naquirent deux fils, Simon et Paul, et une fille Cornelia, mariée d'abord à André Haliberton d'Anvers, et ensuite en seconde noces à maître Jean Van der Gheere, de la même ville [1].

Le nom de famille de Bening ou Benning est écrit de bien des manières différentes dans les documents du temps : Benin, Benyn, Benyngh, Bennyngh, Benig, Bieninc, Beninc, Benninck, et même Bering, Berning, Bernic et Bernick. Mais très fréquemment, lorsqu'il s'agit d'Alexandre Bening, les textes, et notamment les comptes de la gilde de Bruges, ne le désignent que par son seul prénom : maître Alexandre, en flamand « meester Sanders ».

Il n'y avait rien là du reste que de tout à fait conforme aux habitudes de l'époque. En effet, au XVe et au XVIe siècles, tandis qu'en France les artistes étaient généralement désignés par leur nom de famille, en Flandre, au contraire, de même qu'en Italie, c'était le nom de baptême qui était employé de préférence, tout au plus suivi d'une indication du lieu de naissance ou d'origine. Dans tous les vieux auteurs, dans la *Couronne margaritique*, ou dans la *Plainte du désiré* de Jean Lemaire de Belges, par exemple, ou encore dans les vers de Jean Pelerin, dit le Viateur, en tête de son traité *De artificiali perspectiva*, tout comme chez Cyriaque d'Ancône ou dans la chronique rimée

1. Edmond de Busscher, *Recherches sur les peintres gantois*, p. 161. — Le même, article sur Alexandre Bening, dans la *Biographie nationale de Belgique*, II, col. 156-159. — W. H. J. Wheale, *Documents inédits sur les enlumineurs à Bruges*, dans le *Beffroi*, II, p. 306, et IV, p. 313 et suiv.

de Giovanni Santi, vous ne rencontrerez jamais écrits les noms de Van Eyck, de Van der Weyden, de Bouts, de Memling, de Van der Goes; mais vous verrez citer : le grand Johannes ou Jean le Français (Johannes Gallicus), Roger de Bruges ou Roger le Français, Dierick de Louvain, maître Hans, Hugues de Gand. Dans un de ses vers, Jean Pelerin n'emploie que six mots pour énumérer une suite de cinq artistes célèbres :

« Hugues, Lucas, Luc, Albert et Benard. »

On retrouve aussi maintes preuves du même usage dans le journal du voyage d'Albert Dürer dans les Pays-Bas.

Ce système si propre à la confusion fait trop souvent aujourd'hui le désespoir du commentateur de textes anciens. Mais dans le cas spécial d'Alexandre Bening, du moins, l'inconvénient n'existait pas. En effet, son prénom d'Alexandre était alors très rarement donné au baptême. Parmi tous les artistes de la fin du xve siècle, inscrits sur les registres des gildes de Bruges et de Gand, il était seul à le porter. Il ne pouvait donc y avoir aucune équivoque en ce qui le concernait, et le prénom d'Alexandre, tout court, ou de maître Alexandre, désignait aussi sûrement pour ses contemporains l'enlumineur parent par alliance de Hugo Van der Goes, que s'il avait été suivi de son nom de famille Bening écrit en toutes lettres.

La concordance que nous avons constatée entre les principaux traits de la carrière de maître Alexandre, tels qu'ils résultent des documents, et les indications à tirer de nos dates de manuscrits est si frappante qu'elle constituerait à elle seule une preuve décisive. Mais il se trouve encore qu'elle est confirmée par l'autorité la plus forte, par le témoignage le plus irrécusable, celui de maître Alexandre en personne.

On sait que les enlumineurs de profession, au moyen âge, dans les pays soumis à l'autorité du roi de France ou de la maison de Bourgogne, étaient très rarement admis à inscrire leurs noms sur les manuscrits qu'ils décoraient. Tout au plus se nommaient-ils quelquefois, comme le faisaient les copistes, dans une souscription finale placée à la fin du volume. En Italie, où la situation personnelle des artistes était bien plus relevée, il n'en était pas de même. Les miniaturistes en renom, les Attavante, les Antonio da Monza, les Christoforo de Predis, apposaient au bas de leurs œuvres de véritables signatures, très apparentes et analogues à celles des tableaux. Ce système, sauf peut-être un unique cas, qui, par son caractère

exceptionnel, ne fait que confirmer la règle [1], ne s'est jamais introduit dans nos régions. Et cependant, de ce côté-ci des Alpes, comme sur l'autre versant, il se trouvait des artistes moins résignés à cette obscurité forcée, imposée par la coutume, et qui n'auraient pas été fâchés, eux aussi, de laisser leur nom à la postérité. Ceux-ci ont tenté parfois de tourner la difficulté, et puisqu'on ne voulait pas de signatures franches, il y ont suppléé par des signatures dissimulées.

Tantôt ils ont inscrit leurs noms en caractères microscopiques perdus dans un détail des costumes ou du paysage, et qu'un examen attentif fait seul découvrir. Ainsi en ont usé, entre autres, les enlumineurs français G. Hugonnet et Jean de Monluçon dans deux livres d'Heures, conservés à la Bibliothèque d'Aix et à l'Arsenal [2].

Tantôt, au contraire, les noms ont été tracés en lettres assez grosses et bien visibles, mais placés de manière à ne pas attirer l'attention, et à pouvoir passer pour un détail sans importance lorsqu'on n'est pas averti. Nous pouvons citer à ce sujet un exemple d'autant plus précieux pour nous en ce moment, qu'il concerne un artiste ayant vécu à la même époque et dans le même pays que le maître du *Boëce*. Dans la miniature initiale du tome IV d'une *Histoire de Charles Martel* qui est un des manuscrits les plus connus de la Bibliothèque royale de Bruxelles (n° 6 à 9), on lit sur un mur, en caractères gothiques : LOYSET L. Nul doute que cette inscription ne soit une signature. En effet, nous possédons encore toutes les pièces de comptes relatives à l'enluminure de ce manuscrit, commandée pour Philippe le Bon et achevée sous Charles le Téméraire en 1471 ; et les pièces en question nous montrent que le mot Loyset et la lettre L. sont effectivement le prénom et la lettre initiale du nom de l'auteur des miniatures : Loyset Lyedet [3].

1. Je veux parler de l'inscription en lettres d'or : « Johannes de Brugis pictor regis predicti fecit hanc picturam propria sua manu », placée dans la Bible de Jean de Vandetar, du Musée Meermanno-Westreenen, à la Haye, en face de cet admirable portrait de Charles V, que M. Louis Gonse a si bien décrit et apprécié dans la *Chronique des arts* de 1877.

2. La signature « G. Hugonnet me p. » se lit en lettres extrêmement fines au bas d'une image de la Vierge, au f° 369 du livre d'Heures qui a été légué à la ville d'Aix par Mgr Rey, évêque de Dijon. Dans le manuscrit n° 438 de l'Arsenal, c'est au centre même d'une miniature représentant le mariage de la Vierge, que les mots : « Johannes de Montelucio me pinxit » sont tracés sur le galon d'une pièce de l'habillement du grand prêtre, en traits dorés qui semblent, au premier coup d'œ il,ne figurer qu'une simple broderie.

3. Pinchart, *Les Miniaturistes, copistes et enlumineurs du duc Philippe le Bon*

Or, un cas analogue se présente dans le manuscrit du *Boëce* de Louis de Bruges. Dans la seconde miniature, on voit à droite de la composition, derrière une grande figure de la Fortune, un tapis de nuance verte, tendu en hauteur pour servir de fond ; sur la bordure supérieure de ce tapis, un mot apparaît tracé en belles capitales d'or, bien lisible, comme le nom de Loyset sur le tome IV du *Charles Martel* de Bruxelles. Ce mot, c'est précisément celui que nous devions trouver, si notre raisonnement était juste, c'est le prénom d'« ALEXANDER », qui, comme je l'ai expliqué plus haut, étant donné l'époque et le lieu d'exécution du volume, désigne sans aucune équivoque possible Alexandre Bening.

La démonstration est donc complète. C'est en toute sûreté que nous pouvons identifier le maître du *Boëce*, le miniaturiste au talent si séduisant, avec l'Alexandre Bening des gildes de Gand et de Bruges, mort en 1518 ou 1519. Cette identification ne repose pas sur des hypothèses plus ou moins vraisemblables, sur des rapprochements plus ou moins ingénieux, mais sur la meilleure preuve à souhaiter en pareil cas, sur une signature formelle, écrite en toutes lettres, aussi claire que le nom de Raphaël, authentiquement placé au bas d'une œuvre digne du maître d'Urbin ; plus claire même, car en Italie, au début du XVIe siècle, plusieurs artistes portaient le nom de l'Archange, tandis qu'à Gand, en 1492, il n'y avait parmi les gens du métier qu'un seul Alexandre.

Dans cette signature, le mot d'Alexander est suivi d'un 2 en chiffre arabe, avec l'abréviation qui équivaut à la syllabe *us*.

ALEXAND' 2ᵒ

Il faut donc lire : Alexander secundus. Les usages conservés dans la Flandre aux époques plus récentes nous donnent l'explication de ce chiffre. On sait que dans la plupart des dynasties d'artistes, où la science de l'art de peindre se perpétuait de générations en générations, comme ce fut précisément le cas pour la famille Bening, certains prénoms se transmettaient de préférence du père au fils ou du grand-père au petit-fils. Il fallait cependant distinguer entre eux les homonymes. On faisait alors intervenir des surnoms : *le vieux, le jeune ;* ou encore des numéros d'ordre. C'est ce dernier système que nous voyons appliqué ici. La forme de l'inscription « Alexander 2us »

de Bourgogne, dans le tome IV du *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, pp. 474-510.

est simplement un témoignage de l'existence, antérieurement au meester Sanders de la fin du xve siècle travaillant pour Louis de Bruges, d'un premier enlumineur du même nom, qui était vraisemblablement le père ou l'aïeul du second.

Le nom d'Alexandre Bening, qui devra ainsi s'attacher désormais à quelques-uns des plus beaux manuscrits flamands de la Bibliothèque nationale, de l'Arsenal et du Musée Britannique, n'est pas nouveau dans l'histoire de l'art. J'ai dit que du mariage d'Alexandre avec Catherine Van der Goes étaient nés deux fils : Simon et Paul. Simon Bening, qui habita d'abord Gand, de même que son père, puis se fixa ensuite à Bruges où il mourut en 1561, devint à son tour un des miniaturistes les plus renommés de son temps. Il eut la joie de voir son talent se perpétuer dans sa fille Liévine, la petite-fille par conséquent d'Alexandre, mariée à Georges Teerling, de Blankenberghe, laquelle fut, sur sa grande réputation, attirée en Angleterre par le roi Henri VIII, et continua à y résider et à y jouir de toute la faveur de la cour sous Édouard VI et sous les reines Marie et Élisabeth [1].

Simon Bening et sa fille Liévine eurent sur le vieux maître Alexandre l'avantage de vivre à une époque plus voisine de nous, où l'opinion publique se préoccupait davantage des artistes contemporains, et où les écrivains de profession ne dédaignaient plus de parler d'eux. Guichardin, dans sa *Description de tous les Pays-Bas*, a mentionné avec grands éloges Simon et sa fille. Vasari, à son tour, dans ses *Vies des peintres*, a répété ce qu'avait dit Guichardin. De même, Antoine Sanderus a consacré à Simon et à Liévine un passage de sa *Flandria illustrata* [2]. Ces différents témoignages, et surtout celui de Vasari, ont sauvé leur mémoire de l'oubli. Vous trouverez leurs noms inscrits dans la plupart des grands répertoires, ou même dans les simples dictionnaires d'artistes un peu complets, comme ceux de Nagler [3], Siret [4], Bryan [5], Seubert [6], et jusque dans le *Larousse*.

1. Edm. de Busscher, dans la *Biographie nationale de Belgique*, II, col. 156 et suiv. — W. H. J. Wheale, dans le *Beffroi*, II, p. 306 et suiv.

2. Guichardin, *Description de tous les Pays-Bas* (Anvers 1567), p. 132 et 134; Vasari, au chapitre *Di diversi artifici fiamminghi*, ajouté par lui à ses *Vite* dans la seconde édition parue en 1568; Sanderus, *Flandria illustrata* (Cologne 1641), I, p. 210, rerum Brugensium liber I.

3. *Neues allgemeines Künstler Lexicon*, I, p. 414.

4. *Dictionnaire historique des peintres*, au mot Benync. Siret mentionne aussi le nom d'Alexandre Bening.

5. *Dictionary of painters and engravers*, au mot Bening.

6. *Allgemeines Künstler Lexicon*, au mot Benic.

Depuis quelques années, des découvertes de pièces d'archives concernant la personne d'Alexandre Bening ont également commencé à attirer l'attention sur celui-ci. Il a son article particulier, avant celui de son fils Simon, dans le grand lexique général de l'art publié à Leipzig sous la direction de MM. Julius Meyer, Hermann Lubke et Hugo de Tschudi[1], article qui ne fait d'ailleurs que répéter une notice de M. Edm. de Busscher, parue dans la *Biographie nationale de Belgique*. Mais jusqu'ici, comme on ne pouvait citer aucune preuve de son talent, les renseignements sur maître Alexandre n'avaient qu'une valeur purement historique. Son plus grand, ou même son seul titre à la notoriété semblait être d'avoir donné le jour à Simon, l'artiste vanté par Guichardin et Vasari. Désormais la découverte d'une série considérable de ses œuvres change tout à fait la situation. Elle permet de lui rendre la place qui lui est due dans l'histoire de l'art flamand ; et nous avons vu combien cette place lui assure un rang brillant.

Quant à Paul Bening, l'autre fils d'Alexandre, les renseignements font complètement défaut sur son compte. Mais on peut inférer du titre de « maître » qui lui est donné dans un document, qu'il a également, comme son père et son frère, exercé le métier de peintre et d'enlumineur de manuscrits. Il ne paraît pas avoir quitté la ville de Gand, où le retenaient tant de liens de famille. D'autre part, il a dû mourir jeune, à une époque très voisine du décès de son père. En effet, on le voit intervenir avec son frère et sa sœur dans le partage de la succession de son père, en 1519; et lorsque, quelque temps après, on procède à une semblable opération pour la succession de sa mère, il n'est plus question de lui, ce qui semble bien prouver qu'il avait cessé de vivre dans l'intervalle. On s'explique ainsi comment Guichardin, qui écrivait près d'un demi-siècle plus tard, a pu parler de Simon Bening sans mentionner son frère Paul, et comment aussi le nom de Paul Bening ne se rencontre pas sur la liste des enlumineurs brugeois dressée par M. Wheale.

Si j'insiste sur ce point, c'est que parmi les manuscrits de l'école du *Bréviaire Grimani*, il s'en trouve un, le plus ancien livre d'*Heures de l'empereur Maximilien*, de la Bibliothèque impériale et royale de Vienne (n° 1907) qui, sans être de la main d'Alexandre Bening, présente cependant une étroite parenté avec ses œuvres, et que sur une des images du manuscrit en question, M. Édouard Chmelarz,

1. *Allgemeines Künstler Lexicon*, III (Leipzig, 1885), p. 534 et 535.

dans une excellente description de ce volume [1], a constaté la présence d'un monogramme P. B. Tout en pensant aux Bening, M. Chmelarz n'a pas cependant osé proposer une explication de ce monogramme. Il me semble qu'après les observations qui viennent d'être faites, et étant donnée la ressemblance très sensible entre les miniatures du livre d'Heures de Vienne, et les productions authentiques de maître Alexandre, on peut, sans témérité, reconnaître dans le maître au monogramme P. B. son fils et élève Paul Bening.

Or, voici l'intérêt de cette conclusion. Si les peintures du maître au monogramme P. B. prêtent, d'une part, à un rapprochement avec celles de maître Alexandre Bening, elles tiennent, d'autre part, de bien plus près encore à une partie des illustrations du *Bréviaire Grimani.* M. Édouard Chmelarz a très justement relevé l'identité presque absolue qui existe entre la figure de saint Sébastien placée dans une miniature du livre d'Heures, à côté d'un portrait de Maximilien à genoux, en prières, et celle du même saint dans le *Bréviaire Grimani* où il fait face à Saint Fabien [2]. Mais ce n'est pas tout, cette même figure qui semble la reproduction d'un patron d'atelier est aussi répétée dans deux livres d'Heures de la Bibliothèque nationale et du Musée Britannique [3], que j'ai les plus sérieuses raisons de considérer comme ayant été enluminés sous la direction, et en partie de la main même du frère de Paul, de Simon Bening, l'autre fils de maître Alexandre.

Nous nous trouvons donc ainsi amenés à soupçonner que certains membres de la famille des Bening, et tout au moins l'un d'entre eux, ont pu prendre une part directe à l'exécution du fameux *Bréviaire* [4]. Et de cette première hypothèse en découle une seconde.

1. *Das ältere Gebetbuch des Kaisers Maximilian I,* dans le *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchstein Kaiserhauses* (Annuaire des collections impériales d'Autriche), VII, p. 201.

2. Comparer la photogravure publiée par M. Chmelarz, dans l'*Annuaire des collections impériales d'Autriche,* avec la planche 64 de la reproduction photographique du *Bréviaire Grimani* par Perini.

3. Bibliothèque nationale, Ms. latin 10555; British Museum, Mss. Egerton 1147.

4. Je suis heureux, en étant parti d'un point tout nouveau, de me rencontrer ici avec deux savants aussi autorisés que M. Destrée, conservateur du Musée royal d'Antiquités de Bruxelles (voir la *Gazette* de 1887, t. II, p. 355) et M. Ruelens, le regretté conservateur des manuscrits de la bibliothèque royale de Belgique, lesquels, sans connaître l'œuvre de maître Alexandre, mais en s'appuyant sur l'étude de certaines miniatures de son fils Simon, sont arrivés également à prononcer le nom des Bening à propos du *Bréviaire Grimani.*

Il existe, relativement au *Bréviaire Grimani*, un texte précieu pour sa date reculée, qui a été maintes fois publié et commenté. J veux parler du passage de l'Anonyme de Morelli, dans la *Notizia d'opere di disegno*, où cet amateur vénitien du commencement du XVIe siècle, que l'on sait maintenant être Marcantonio Michiel, parlant du bréviaire alors récemment acheté par le cardinal Domenico Grimani, cite comme étant les auteurs de ses miniatures Jean Memling, Gérard de Gand et Liévin. On a quelque temps voulu voir dans le Liévin de l'Anonyme, Liévin de Witte, et dans Gérard de Gand, Gérard Van der Meire. A l'heure actuelle, l'opinion la plus généralement acceptée est que Gérard de Gand n'est autre que Gérard Horebout ou Horebault, le miniaturiste très célèbre en son temps, auquel Albert Dürer vint rendre visite à Gand, dans son voyage dans les Pays-Bas; et Liévin, Liévin Van Laethem, d'Anvers [1].

Reste la question de Memling. L'assertion de l'Anonyme, ou pour lui donner son nom, de Marcantonio Michiel, a passé sur ce point, pendant de longues années, pour parole d'évangile, et aujourd'hui même encore la possibilité d'une collaboration de Memling à la décoration du *Bréviaire Grimani*, est admise par des critiques d'une autorité considérable [2]. Il me semble néanmoins impossible de soutenir une pareille attribution. Il existe bien, on peut le dire, des œuvres de Memling qui, par les proportions réduites du cadre et des personnages, peuvent être appelées des miniatures. Mais ces œuvres, ce n'est pas dans des manuscrits qu'elles se trouvent, c'est à l'hôpital Saint-Jean à Bruges, sur les côtés de la châsse de Sainte-Ursule; c'est à Paris même, au Musée du Louvre, dans le délicieux petit panneau du Mariage mystique de Sainte Catherine, légué par M. Gatteaux. L'étude attentive de ces créations exquises permet à elle seule d'affirmer que le maître auquel elles sont dues n'a pas donné un coup de pinceau au *Bréviaire Grimani*. On peut reconnaître dans le *Bréviaire* son influence et l'imitation de sa manière, mais non pas sa touche personnelle.

D'où vient donc cette citation du nom de Memling? Il se peut qu'il y ait là une erreur absolue. Marcantonio Michiel était très peu versé dans la connaissance des maîtres flamands ou, comme il les appelle, des « ponentais » (ponentini), et c'est avec juste raison que

1. Voir le savant commentaire de M. Henri Hymans, joint à sa traduction du *Livre des peintres*, de Carel Van Mander (Paris, 1884), I, pp. 67 et 73.

2. Alphonse Wauters, *Recherches sur l'histoire de l'École de peinture flamande dans la seconde moitié du* XVe *siècle*, deuxième fascicule, (Bruxelles 1882).

M. Frizzoni, dans sa nouvelle édition de la *Notizia d'opere di disegno*, a insisté à deux reprises sur l'incompétence de Michiel en pareille matière, en recommandant de ne s'appuyer sur ses assertions qu'avec beaucoup de réserve [1]. Cependant, dans le cas spécial du *Bréviaire Grimani*, il semble qu'il ait eu des renseignements particuliers à sa disposition. Comment, sans cela, aurait-il connu des noms restés en somme aussi obscurs que ceux de Liévin et de Gérard de Gand?

Les observations faites et les rapprochements indiqués plus haut permettent de proposer une autre explication. L'indication donnée par l'Anonyme de Morelli ne serait-elle pas le résultat d'une confusion entre deux noms se ressemblant beaucoup dans la prononciation? Entre *Memling* et *Bening* ou *Benning* l'homophonie est assez grande pour autoriser cette supposition, surtout si l'on considère que le renseignement a dû passer de bouche en bouche, et se transmettre entre interlocuteurs de langues différentes, les uns flamands, les autres italiens. Une dernière observation achève de donner plus de vraisemblance encore à notre hypothèse. Lorsqu'on parcourt la *Notizia d'opere di disegno*, il devient évident que son auteur avait l'esprit véritablement hanté par le nom de Memling. Quant il n'a pas de renseignements préalables, c'est toujours à ce maître qu'il pense, en face d'une peinture de l'École flamande. Bien plus, il va même, dans un cas où un tableau lui est montré comme étant de Van Eyck, jusqu'à se demander si Jean Van Eyck ne serait pas Memling [2]! Dans une pareille disposition intellectuelle, il est tout naturel que Marcantonio Michiel, par une de ces erreurs que chacun de nous a pu commettre dans des cas analogues, ait mal entendu un nom qui sonnait à peu près comme celui du maître flamand qui le préoccupait tant, et qu'il ait compris « Memling », alors qu'on lui avait dit : « Benning ». Ainsi expliqué, le texte de l'Anonyme de Morelli reprendrait toute sa valeur. Il nous donnerait véritablement les noms des auteurs des miniatures du *Bréviaire Grimani*, en attestant d'une manière formelle la collaboration au travail commun d'un membre au moins de la famille Bening [3].

1. *Notizia d'opere di disegno, publicata e illustrata da D. Jacopo Morelli*, 2e édition, augmentée par M. G. Frizzoni (Bologne, 1884, in-8°), pp. 44 et 116.

2. « Opere in Milano... in casa de M. Camillo Lampognano... El quadretto a mezze figure del patron che fa conto con el fattor fu de man de *Zuan Heic, credo Memelino*, Ponentino, fatto nel 1440. » — *Notizia d'opere di disegno*, éd. Frizzoni, p. 116.

3. Cf. dans le *Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France*, le

Ce qui est certain, en tout cas, pour revenir à notre point de départ, c'est que les œuvres de maître Alexandre Bening annoncent dans la série des miniatures flamandes et expliquent en quelque sorte les illustrations du *Bréviaire Grimani*. Lorsqu'on étudie ces dernières, soit sur l'original, soit simplement sur les reproductions qui en ont été données, on y constate, suivant les pages, l'influence de divers grands artistes, les uns brugeois, les autres gantois. Si plusieurs d'entre elles peuvent justifier, jusqu'à un certain point, les attributions souvent proposées à Memling et à Gérard David, d'autres, au contraire, et en assez grand nombre, par le caractère réaliste des têtes, rappellent bien plutôt le naturalisme véritablement prodigieux dont Hugo Van der Goës a marqué ses bergers et son saint Joseph, dans le tableau central du triptyque des Portinari, à l'hôpital Santa-Maria-Nuova de Florence. Or les maîtres en question se trouvent tous également mêlés à la biographie d'Alexandre Bening. A Gand, maître Alexandre a été en relations étroites avec Hugo Van der Goës, relations cimentées encore par son mariage. Il a vécu à Bruges, où la faveur du seigneur de la Gruthuyse lui assurait certainement un rang très honorable parmi les artistes, à l'époque où Memling et Gérard David y travaillaient. Ajoutons même encore, si l'on veut, qu'il a pu connaître Quentin Metsys dans son séjour à Anvers en 1514.

On comprend ainsi comment s'est formée cette école mixte, ayant ses attaches à la fois à Gand et à Bruges, cette école par conséquent Ganto-Brugeoise du *Bréviaire Grimani*, dans laquelle une si grande place doit être réservée, comme à un de ses fondateurs, à Alexandre Bening, le peintre maintenant reconnu du *Boëce* de Louis de Bruges et de tant d'autres admirables manuscrits.

PAUL DURRIEU.

compte rendu des séances des 16 et 23 juillet 1890, où les conclusions que j'expose dans le présent travail ont été, de ma part, l'objet d'une communication pour laquelle je demande à prendre date.

ANTOINE PESNE

PREMIER PEINTRE DE FRÉDÉRIC LE GRAND

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

III



Le manque d'espace nous interdit malheureusement d'entrer dans la description détaillée de cette idylle, et il nous fait revenir à notre Antoine Pesne. L'avènement au trône de Frédéric, en 1740, rouvrit aux artistes qui vivaient dans son intimité, et notamment à Pesne, les plus brillantes perspectives. Et de fait, à un âge où d'ordinaire les artistes sentent déjà défaillir leur activité, il fut donné à Pesne d'entreprendre avec des forces renouvelées de grands et importants travaux artistiques, et de mettre à leur exécution un entrain tout juvénile, encore que ses scènes mythologiques de cette époque aient gardé, malgré tout, quelque chose de vide et de monotone.

La première construction ordonnée par le nouveau roi fut celle d'une aile supplémentaire du palais de Charlottenbourg : Knobelsdorff en fut l'architecte, et Pesne eut à y peindre les plafonds des salles. Il y représenta les mêmes sujets qu'à Rheinsberg : il y fit reparaître l'Olympe avec ses figures; et ses plafonds constituent, aujourd'hui encore, le digne couronnement des ravissantes salles rococo du palais. Ayant à rendre compte au roi, occupé à la campagne de Silésie, du progrès des travaux, Jordan écrit d'un portrait de Frédéric que Pesne vient d'achever, « que c'est la plus belle pièce que l'on puisse voir ». Il ajoute que Pesne a été malade, mais n'a pas tardé à se remettre : « il a employé ses premières forces à finir le

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. V, p. 318 et 423.

tableau de cocuage, qui est une pièce achevée et parfaite suivant le sentiment des connaisseurs ». Dans cette peinture plus que légère, Pesne a poussé un peu trop loin ses études de nu; et son œuvre en porte aujourd'hui la conséquence, cachée qu'elle est dans un des coins les plus sombres du dépôt. Dès le 12 juin 1742 les travaux touchent à leur fin; et Jordan écrit à ce sujet au roi : « La salle de musique sera faite samedi prochain : elle représente le Parnasse et les Muses; dans une quinzaine de jours, il y en aura encore deux d'achevées. On ne saurait être plus assidu à son travail que ne l'est Pesne. »

Ces peintures décoratives de Charlottenbourg font voir déjà un progrès remarquable en comparaison de celles de Rheinsberg, notamment pour la légèreté de la touche. Nous y rencontrons aussi des allusions personnelles au roi, qui donnent un supplément de vie aux éternelles scènes mythologiques. C'est ainsi que, dans le plafond de l'escalier, Prométhée, dérobant au ciel le feu en faveur des hommes, rappelle manifestement la figure du jeune Frédéric.

Pesne pouvait se flatter de voir justement apprécier son talent; mais il eut, à plusieurs reprises, à se plaindre de retards apportés au payement de sa pension. Divers soucis de famille vinrent encore se joindre à ces ennuis d'argent : son unique fils ne voulait rien faire de bon; et son gendre, le capitaine de Rège, avait dû, pour raison de santé, quitter le service, de sorte que Pesne eut à subvenir à l'existence de toute sa famille. Une démarche auprès du roi, pour solliciter son assistance, resta sans résultat : et c'est de cette façon que le désir vint à l'artiste d'abandonner de nouveau Berlin pour retourner dans sa patrie. Mais le roi ne l'entendait pas ainsi, et une lettre à Jordan, du 5 mai 1749, montre à quel point il tenait à son peintre : « Tâchez de dissuader Pesne de son émigration. C'est un fou qui va être payé, et qui, après avoir habité trente années à Berlin, n'a pu encore se corriger de l'inconstance et de la légèreté de sa nation. »

Lorsque l'aile ajoutée au palais de Charlottenbourg fut construite et entièrement décorée, Frédéric renonça à l'idée d'y établir sa résidence constante, et décida, à l'exemple de ses prédécesseurs, de faire de Potsdam sa seconde résidence. Knobelsdorff reçut l'ordre de reconstruire le palais de la ville, et Pesne aussi y trouva l'occasion de nombreux travaux. Sous la direction de Knobelsdorff, les divers artistes et ouvriers étaient parvenus à une extrême maîtrise dans le style rococo, et la partie du palais de la ville, à Postdam, où habitait Frédéric le Grand, représente aujourd'hui le plein triomphe de ce style. On y trouve des salles (je songe surtout à la célèbre salle

des bronzes), d'une perfection et d'une harmonie de formes qui seraient rares même dans la patrie du rococo, la France. Le chef-d'œuvre de Pesne, dans ce palais, est la peinture du plafond de l'escalier, où il a figuré le *Bonheur et la Paix apportés par Frédéric à son peuple* après la victorieuse conclusion des deux campagnes de Silésie. La *Discorde*, avec des serpents dans les cheveux et un brandon à la main, est précipitée sur le sol ; la Paix apporte la floraison des arts et des sciences, et de sa corne d'abondance s'échappent des épis, des fleurs et des fruits. La Renommée sonne de la trompette pour célébrer le grand Frédéric : *Orbi Pacem Felicitatemque Nuntia fero.* Parmi les peintures décoratives de Pesne, celle-là est, à coup sûr, la plus achevée et la plus grandiose ; et il faut supposer que le peintre aura été inspiré dans son travail par un sincère enthousiasme pour son royal ami, qui venait de montrer au monde ce que l'on pouvait attendre de lui. Il reçut pour cette peinture un payement de mille écus.

Dans les peintures destinées à décorer la chambre du roi se manifeste un élément nouveau, qui va devenir de plus en plus fort chez Pesne, l'influence de Watteau et de Lancret, dont les œuvres continuaient à orner en grand nombre les appartements de Frédéric. C'est ainsi que dans la salle de thé de Frédéric, au palais de ville de Potsdam, se trouvent encore aujourd'hui, enchâssés dans les murs, deux grands tableaux de Pesne représentant des groupes de personnages qui dansent et font de la musique en plein air ; et tous les deux témoignent, par leur composition et l'arrangement des costumes, de l'influence immédiate de Watteau. L'artiste a eu comme modèles, pour ces élégantes et charmantes figures d'hommes et de femmes, les artistes de l'Opéra de Berlin. Nous retrouvons plusieurs fois dans ces peintures l'image de la belle ballerine, Mme Barberina, la favorite du roi; les châteaux royaux contiennent également plusieurs répliques de son portrait, peint par Pesne. Une autre ballerine de l'Opéra Royal, Mme Cochois, a été, elle aussi, représentée par Pesne, dans le salon de musique du roi : un petit tableau, daté de 1745, nous la montre exécutant un pas gracieux en plein air, devant une nombreuse assistance [1]. Mme Cochois s'est essayée dans la peinture et a été l'élève de Pesne : elle épousa plus tard, malgré la défense du roi, le marquis d'Argens, chambellan de S. M. le roi de Prusse, et directeur de la classe des belles-lettres dans l'Académie des sciences de Berlin, connu principalement par son *Examen critique des différentes écoles de peinture.*

1. Nous en publierons prochainement une reproduction à l'eau-forte.

Lui aussi a eu son portrait par Pesne; mais il m'a été impossible de savoir ce que cette peinture est aujourd'hui devenue.



PORTRAIT DE PESNE, PAR LUI-MÊME (D'APRÈS LA GRAVURE DE SCHMIDT).

(Collection de l'auteur.)

Le roi était infatigable dans ses projets de construction et dans sa fièvre de création. A peine le palais de ville était-il en quelque façon terminé, qu'il entreprenait la construction de Sans-Souci, le plus

fameux de ses châteaux. Là encore, Pesne eut à peindre une série de plafonds et un grand nombre de tableaux de chevalet. Il faut citer en particulier, comme les plus caractéristiques de son talent, les cinq grandes peintures enchâssées dans les murs du salon de musique et datées de 1747. Elles représentent des scènes mythologiques, et marquent à coup sûr l'apogée de sa manière dans ce genre tant pratiqué. Sur chacun des deux murs latéraux sont peints deux sujets. En face de la fenêtre se trouve la pièce la plus importante : *Diane sortant du bain*. Pesne a acquis avec les ans une élégance dans la façon de traiter le nu, qui, sans rien de trop mièvre, dénote les dispositions artistiques les plus heureuses, jointes à une étude sérieuse et longuement poursuivie de la nature.

On voit que Pesne a mis en pratique le conseil à lui adressé par Frédéric dans les derniers vers de son poème, et abandonné la peinture des scènes religieuses : il en avait peint trois, en 1739, pour l'église catholique de Potsdam; une quatrième, une *Nativité*, se trouve dans l'église catholique de Sainte-Hedwige à Berlin. Mais aux plafonds et sur les murs des châteaux royaux, ce qu'il peignait toujours, c'étaient les dieux et les déesses de la mythologie, avec leur suite, ou bien encore les dieux et les déesses de théâtre. Dans les premiers tableaux de Pesne nous reconnaissons ordinairement comme ayant servi de modèles pour les personnages féminins les figures de la femme et des jolies belle-sœurs du peintre ; plus tard la même place est prise par la Barberina et ses collègues, jusqu'à ce qu'enfin Pesne tombe à son tour dans le *chic*, et peint ses têtes de femmes, comme aussi ses portraits, avec un certain manque d'expression qui, d'ailleurs, n'enlève rien à ses qualités d'élégance et de légèreté. Le comte de Manteuffel était, en somme, en droit d'écrire, en 1736, au prince royal que les portraits de dames de Pesne, « l'Apelle de Berlin » étaient tous « très reconnaissables, quoiqu'ils fussent en même temps infiniment plus beaux que les originaux ».

La faveur du roi pour Pesne ne se manifestait pas seulement en espèces sonnantes : le 2 février 1746, il lui fit don d'un terrain dans l'Oberwallstrasse, en même temps que de la quantité de pierres et de bois nécessaire pour la construction d'une maison. Cette maison, où Pesne habita depuis lors jusqu'à sa mort, n'existe plus aujourd'hui ; à sa place s'élève un établissement de banque. Nul doute que la maison de Pesne fut faite sur les plans de son ami Knobelsdorff, pour lequel, en revanche, le maître français a exécuté des peintures murales dans sa petite villa du Thiergarten, servant aujourd'hui de

résidence au jardinier du château de Bellevue. Quelques dessus de portes, peints par Pesne pour le salon de sa maison, sont conservés au *Gewerbe Museum* de Berlin.

Nous avons parlé déjà à plusieurs reprises des relations amicales de Pesne avec Knobelsdorff, qui a été son élève en peinture, et dont



LE GRAVEUR G.-F. SCHMIDT ET SA FEMME, PAR ANT. PESNE.

(Musée de Berlin.)

il a souvent peint le portrait. En tiers de ce cercle amical tout plein de riche vie artistique, il faut nommer le graveur Georges-Frédéric Schmidt, membre, comme Pesne, de l'Académie de Paris. Sur la recommandation de Knobelsdorff, le jeune roi avait rappelé de Paris ce remarquable artiste ; il avait eu d'abord l'intention de l'occuper à l'illustration de ses œuvres littéraires, ainsi que de diverses autres publications qu'il projetait, notamment celle de la *Henriade* de Voltaire. Les longues guerres ne lui permirent pas de mettre ces plans à exécution et Schmidt se consacra plus particulièrement à la gravure de portraits, où il produisit plusieurs ouvrages excellents

et se montra un digne élève de l'Académie de Paris. Parmi ses travaux les plus importants, il convient de nommer une belle gravure d'après un portrait de Pesne par lui-même, portrait qui se trouve aujourd'hui en la possession de l'auteur de ces lignes. Pesne, de son côté, a fait plusieurs fois le portrait de son ami ; au premier rang se place le portrait du Musée de Berlin, où le grand graveur nous est montré lisant à sa femme les *Contes* de la Fontaine.

Le portrait de Pesne par lui-même que nous venons de citer ne clôt pas encore la série de ces portraits. Un descendant de Pesne, le lieutenant-colonel Von Berke, possède dans sa collection de Schemnitz, en Hongrie, un tableau où Pesne s'est représenté avec ses deux filles et qui date de 1754, c'est-à-dire de la soixante et onzième année de l'artiste ; ajoutons que celui-ci s'y montre encore dans le plein épanouissement de son talent.

Malgré un séjour presque ininterrompu de quarante-trois ans à Berlin, Pesne apparaît encore, dans ce tableau, comme le digne représentant de l'art français du XVIIIe siècle. D'ailleurs, il a toujours appartenu sans mélange à l'art de son pays. Jusqu'à son dernier soupir il y est resté fidèle.

Le dernier grand travail de Pesne est un tableau colossal, l'*Enlèvement d'Hélène*, peint sur l'ordre du roi pour la grande salle du Nouveau Palais à Potsdam. Les trois autres peintures qui décorent cette salle sont de Pierre (le *Jugement de Pâris*), de Restout (*Bacchus et Ariane*) et de Carle Van Loo (le *Sacrifice d'Iphigénie*) ; toutes trois ont été exécutées à Paris, sur la demande de Frédéric. Dans cette grande entreprise, Pesne perdit sa force de réalisation ; plus de vingt fois il modifia son esquisse, son œil toujours clairvoyant d'artiste n'étant plus satisfait de ce que créait sa tremblante main. C'est pendant cette lutte mémorable entre le pouvoir créateur, l'intime génie, et la faiblesse physique, que l'infatigable artiste fut surpris par la mort, pour ainsi dire sur le champ de bataille, le 5 août 1757. Le 6 du même mois, il fut, suivant son désir, enterré dans la nouvelle église du Marché des Gendarmes, à côté de son ami Knobelsdorff, qui l'avait précédé de quatre années dans la mort ; et la chose est d'autant plus remarquable que Pesne était catholique et semble être toujours resté très attaché à sa religion. Plus encore que catholique, il se sentait artiste, et il a voulu prendre place à côté du plus grand artiste que Berlin ait eu au XVIIIe siècle, si l'on excepte Schlüter.

Lorsque nous jetons un regard d'ensemble sur ces quarante-six ans de travail à la cour de Prusse, nous y apercevons une belle vie

bien remplie, riche en labeur et riche en résultats. Les compositions et les portraits de Pesne nous font voir les figures des trois premiers rois de Prusse, celles des membres de leurs familles, de leurs amis et de leurs familiers, comme aussi leurs travaux artis-



A. PESNE ET SES FILLES (1754). — (Collection Berke, à Schemnitz.

tiques et leur façon de voir. En outre l'abondance et la diversité des travaux de Pesne est le fondement sur lequel s'est développée à Berlin la peinture du XVIIIe siècle, mais sans que nul de ses élèves ait atteint au degré de talent du maître. Certes il y a dans sa patrie, à Paris, dans cette ville qui était sous Louis XIV et sous Louis XV

le centre de la vie artistique, des maîtres de plus grande importance et qui ont su s'acquitter avec plus de génie des travaux que leur commandaient tous les souverains de l'Europe; mais combien d'entre eux auraient été capables de vivre un demi-siècle loin de leur pays, sans rien perdre de leur dignité; d'accomplir les besognes les plus diverses, souvent en dépit des plus terribles difficultés; d'imposer à leur siècle tout entier, tant comme artistes que comme professeurs, le sceau de leur personnalité; enfin de se montrer toujours à la hauteur de l'amitié du plus grand prince de l'époque? Aussi ne redouté-je point d'être accusé d'injuste partialité en faveur d'un peintre dont je me suis occupé pendant des années et n'hésité-je pas à tenir pour un artiste de premier ordre cet Antoine Pesne qui a toujours su se montrer absolument digne des tâches qui lui ont été confiées.

Aucun document ne peut, malheureusement, nous renseigner sur la façon dont le grand roi a été affecté de la perte de son peintre préféré. Frédéric était alors en campagne, serré vivement par ses ennemis, qui menaçaient d'anéantir le petit royaume de Prusse. La guerre de Sept Ans laissait au roi peu de loisirs pour songer à ses entreprises artistiques, notamment dans cette année où, quelque temps après la défaite de Collin, il avait perdu sa mère toujours chérie. Aussi dois-je me contenter de citer ici quelques mots sur Pesne que Frédéric a prononcés quatre ans avant la mort du peintre, dans son *Éloge funèbre de Knobelsdorff*. L'exorde de cet éloge ne s'adresse pas moins à Pesne qu'à l'architecte son ami, et, à ce titre, doit trouver ici sa place :

« Le caractère du génie est de pousser fortement ceux qui en sont doués à s'abandonner au penchant irrésistible de la nature, qui leur enseigne à quoi ils sont propres : de là vient que tant d'habiles artistes se sont formés eux-mêmes et se sont ouvert des routes nouvelles dans la carrière des arts. Cette puissante inclination se remarque surtout dans ceux qui sont nés poètes ou peintres. » Plus loin, Frédéric caractérise la manière artistique de Pesne; et c'est avec ces paroles du grand roi que nous voulons conclure notre étude : « Knobelsdorff lia amitié avec le célèbre Pesne et il n'eut point honte de lui confier l'éducation de ses talents. Sous cet habile maître, il étudia surtout ce coloris séduisant qui, par une douce illusion, empiète sur les droits de la nature en animant la toile muette ».

PAUL SEIDEL.

THÉODORE DECK

CÉRAMISTE

1823-1891



En Deck vient de disparaître une des plus curieuses personnalités artistiques de ce temps.

C'était un grand vieillard de belle prestance, au visage intelligent et doux. Une barbe de dieu scandinave coulait sur sa poitrine. L'œil malicieux, et rêveur en même temps, avait le regard halluciné de ceux qui cherchent à capter l'insaisissable charme des nuances. Il parlait d'une voix calme où l'on sentait un peu de lassitude. Son discours était accentué de gestes menus, qu'il élargissait parfois pour relever sa crinière léonine. En l'abandon des causeries, ses familiers l'avaient appelé le « Père Éternel » ; sa bonhomie coutumière l'en faisait sourire, ne s'alarmant pas d'une intimité qu'il croyait utile entre maître et élèves. Et il était curieux de voir à Sèvres, dans le grand salon qu'ornent les panneaux du peintre des fêtes galantes, cette étrange figure échappée de quelque conte allemand. Il vivait entouré de vieux et de jeunes amis qu'attiraient là sa compagnie charmante et son aimable caractère.

Et si l'homme, lui-même, était original par ses habitudes, par sa manière d'être et d'agir, l'œuvre ne l'est pas moins pour qui la considère dans toute son étendue. Ayant commencé par être apprenti dans un métier, Deck est, peu à peu,

devenu maître dans un art. Après une vie de travail et de sacrifice, il eut cette joie de voir aboutir enfin tous les efforts qu'il avait tentés pour régénérer notre céramique moderne. La tâche était rude, car il fallait s'attaquer à beaucoup de partis pris et de routines qui avaient pour causes, tant l'insouciance des hommes du métier que l'indifférence du public. Mais l'amour de son art et son dédain des faciles glorioles le sauvèrent de cette médiocrité d'inspiration qui semblait le seul apanage de tous ses émules. — Et j'estime que ce ne sont pas là de minces qualités, puisqu'elles ont fait qu'aujourd'hui nous pouvons saluer en Deck le plus grand faïencier de notre époque.

Il naquit et passa son enfance à Guebwiller, une petite ville d'Alsace pleine de beffrois et de sonnailles, qui conserve encore, à l'ombre de ses vieilles églises en granit rose, des maisons aux toits pointus. Après avoir contemplé les quelques chefs-d'œuvre que renferme sa ville natale, Deck voulut devenir sculpteur. Mais la fortune de ses parents était trop médiocre pour subvenir aux dépenses préliminaires qu'aurait nécessitées son éducation artistique. A seize ans, il s'engagea donc comme ouvrier chez Hügelin, fabricant de poêles. Puis il parcourut l'Allemagne, sac au dos et à pied sur les routes. En travaillant chez divers patrons, il se perfectionna dans son métier et apprit les recettes des vieux céramistes allemands qu'il devait utiliser un jour d'une façon si merveilleuse. Mais Vienne, qui était fort réputée pour ses faïenceries et sa fabrication de poêles, l'attira. Deck y demeura quelques années, travaillant pour la cour impériale et divers particuliers.

Ensuite, ce fut Pesth et la Hongrie, Prague et la Bohême qu'il visita.

Il voyageait toujours à pied, par goût et par économie. En travaillant çà et là, il apprenait tous les secrets de la pratique et acquérait une expérience qui devait lui être d'une si grande utilité plus tard. Aussi, quand il reprit le chemin de Paris, après une dernière halte à Dusseldorf, était-il un ouvrier accompli.

En passant par Strasbourg, il revit son ancien patron Hügelin de qui il reçut des conseils et une recommandation pour Vogt, le poêlier de la rue de la Roquette. Ses nombreuses connaissances techniques et son amour du métier, le firent beaucoup estimer de celui-ci, chez qui il resta un an.

A la suite de la Révolution de 1848, il revint à Guebwiller où il fabriqua des terres cuites pour son propre compte. Ses concitoyens voulaient le garder; mais, après avoir vu la capitale, Deck avait compris tous les avantages qu'il pourrait en tirer, tant au point de vue du public que par la fréquentation des musées. Il y retourna donc, et s'engagea comme contremaître chez Mme Dumas, rue Fontaine-au-Roi. Il n'eut pas, dans cet atelier, toute la liberté qu'il désirait pour apporter des modifications dans l'usage des procédés; ce fut ce qui le décida à s'établir. De cette époque date la véritable carrière artistique de Deck.

Les commencements furent pénibles; souvent Deck buvait de l'eau pour économiser l'argent qui devait servir à payer les splendides carreaux persans que réclamaient ses études sur les émaux et les fournées qui ne rapportaient rien encore. Mais il fut puissamment encouragé. C'est à cette époque que Braquemond, Reiber, Gluck, Ehrmann, Harpignies, Bartholdi, Ranvier, Legrain, Anker, Hamon, et d'autres que j'oublie, lui décorèrent ses premières assiettes. Les circonstances qui ont amené ce début sont assez curieuses et méritent d'être racontées. Souvent Deck réunissait à sa table des amis. C'étaient de joyeux dîners où l'on ne se grisait que d'espérance. Du reste, comme le maître de la maison n'était pas riche et que

les dépenses pour son installation lui pesaient lourdement, on ne voulait pas lui imposer de sacrifices inutiles, chacun payait son écho et après le dîner on chantait en chœur.

Un jour, quelqu'un émit cette proposition, que chaque convive devrait décorer son assiette à dessert. L'idée fut, à l'unanimité, reconnue excellente, et comme la cuisson n'endommagea pas trop cette singulière fournée, le nouveau service de Deck figura à « l'Exposition des Arts industriels », en 1861.

Dès lors, Deck prit sa place parmi les céramistes et les grands fabricants. La renommée vint à lui en même temps que les commandes. A la suite de sa belle exposition, en 1878, il fut nommé officier de la Légion d'honneur, et, après le départ de M. Lauth, on lui confia la direction de la manufacture de Sèvres.

Il n'y est resté que quatre ans. L'état précaire de sa santé l'empêchait de se livrer, comme il l'aurait voulu, aux grands travaux nécessités par sa position. Nous avons pu, cependant, admirer, en 1889, à l'Exposition universelle, les beaux essais de porcelaine tendre et les nouvelles couleurs que Deck introduisit le premier dans la fabrication de notre manufacture nationale. Il fut puissamment secondé, dans sa fabrique particulière, par son frère ; à Sèvres, par les nombreux artistes qui étaient unanimes à reconnaître sa grande compétence en matière de céramique. Il est mort au milieu d'eux, et tous l'ont regretté, car il était de ceux qui s'entendent à rendre justice à chacun selon ses mérites.

* * *

Pour qui la connaît dans toute son étendue, l'œuvre de Deck est immense. Dans sa fabrique du boulevard Saint-Jacques, resplendirent pour la première fois les faïences que l'on sait. Inspiré directement par la céramique persane, il en copiait les formes grêles et l'éclat métallique, ainsi que les poteries étrusques dont les contours rappellent vaguement le calice des fleurs d'eau. Les couleurs surtout le préoccupaient. Après divers essais infructueux dont le craquellement et le coulage étaient les principaux défauts, il parvint à fixer définitivement des nuances que ses faïences seules possèdent. La chose paraît futile, mais quand on pense que pour arriver à un tel résultat il a fallu créer tout un matériel spécial pour le broyage, la cuisson et d'autres opérations que comporte le métier, elle demande à être prise en considération. Aussi comme les dépenses étaient *énormes* et que la vente ne s'adressait qu'à une clientèle restreinte, il fallait trouver d'autres ressources. Deck eut l'idée de construire, en faïence appropriée, des revêtements pour l'extérieur des maisons. Ce fut un immense succès. Les imperfections très visibles sur des vases d'intérieur ou de menus objets disparaissaient dans l'étendue des grands panneaux. Il reçut de toute part des commandes qui lui permirent d'augmenter son personnel et de perfectionner sa fabrication.

Alors apparurent les impeccables faïences qui font l'admiration du monde entier[1]. Deck n'abandonna pas pour cela ses travaux sur les émaux et sur les cou-

1. Parmi les principales œuvres de Deck, nous pouvons citer les suivantes comme les plus remarquables au point de vue de la perfection artistique :

1° Les premiers grands plats qui figurèrent à l'exposition de Londres en 1862 ainsi

leurs; il expérimentait sans cesse, toujours d'après les recettes des anciens potiers persans, arabes, maures, etc., pour retrouver les reflets métalliques et les compositions des argiles. Il avait découvert la véritable voie dans laquelle on devait diriger les recherches. Après de longs tâtonnements et de coûteux essais, il trouva des couleurs jusqu'alors inconnues dans la fabrication de la faïence; un bleu qui, par les céramistes, est appelé « bleu Deck », un jaune d'or et ce merveilleux céladon introduit depuis peu dans la fabrication de la manufacture de Sèvres. Après tant de travaux, il avait acquis une grande érudition dans les choses qui concernent son art; aussi n'aurai-je garde d'oublier, en citant les œuvres de Deck, son livre sur la faïence, qui parut dans la « Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts ». A la suite de l'histoire, il parle de la fabrication. Il donne en quelques pages toutes les recettes et les procédés qui lui coûtèrent une vie de travail et de nombreux sacrifices d'argent. Il n'était pas riche, et, pour livrer avec un tel désintéressement tous les secrets du métier, il fallait qu'il fût beaucoup plus épris de son art que des succès retentissants et des ventes fructueuses.

*
* *

Bien souvent, en pensant à Deck, je n'ai pu m'empêcher de le comparer aux artistes du moyen âge et de la Renaissance. Comme eux il avait une âme naïve; il avait aussi leur profond amour de la beauté et cette tendresse presque enfantine des maîtres primitifs pour l'art religieux. Sa vie s'est passée à la recherche de couleurs rares, de compositions pour les émaux, de mille recettes nouvelles dont les céramistes les plus routiniers ont été forcés de reconnaître la valeur. En un mot, il a relevé et modernisé un art qui menaçait de se perdre; c'est un mérite que sauront lui reconnaître tous les hommes compétents.

MAURICE KREUTZBERGER.

qu'une copie du *Vase de l'Alhambra* rapportée spécialement pour lui par le baron Davillier.

2° Un pavillon entièrement construit en faïence pour M. Xavier Luce, de Marseille.

3° L'exposition de Deck, en 1867, où figurèrent des œuvres céramiques décorées par Gluck, Ranvier, Anker, Legrain, etc.

4° Pour Francfort, en 1875, des revêtements pour une maison de style Renaissance.

5° En 1878 un grand panneau représentant un paysage de style italien et, en plus, deux panneaux à fond d'or, « La Peinture » et « la Gravure ».

6° A l'exposition d'Amsterdam, deux panneaux de M. Ehrmann, la *Navigation* et le *Commerce*.

7° En 1889, son céladon nouvellement découvert ainsi qu'une splendide collection de plats à figures.

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE



IL semble que nous n'ayons eu, au cours des dernières semaines, que des préoccupations d'art. La Chambre des représentants a profité de la discussion du budget de l'Intérieur pour examiner d'un peu près diverses questions qui se rattachent à notre organisation artistique, laquelle, comme vous savez, a des rapports multiples avec l'État. Il souffle, à n'en pouvoir douter, un vent de réforme, et l'on n'a pas vu sans intérêt les pouvoirs publics donner l'importance d'un débat législatif à un certain nombre de points qui constituent pour les artistes l'objet de très sérieuses préoccupations. Il a pu se faire que l'examen dont il s'agit n'ait pas révélé toujours une compétence absolue, que partant toutes les idées émises ne soient pas d'une réalisation possible ou immédiate; on n'en doit pas moins se féliciter d'avoir vu se produire des considérations inspirées par le très louable désir d'améliorer l'ordre de choses existant. La critique, en pareille matière, vaut l'assurance d'un progrès.

Peu de questions méritent un plus sérieux examen que celle de l'enseignement des Beaux-Arts, concentré presque exclusivement aux mains de l'État. Étant donné la très haute valeur reconnue de nos jours, comme élément de culture intellectuelle, à tout l'ensemble des manifestations artistiques, c'est là, en effet, une question d'importance vitale.

Rendons au gouvernement belge cette justice qu'il ne s'est à aucun moment désintéressé des moyens de contribuer à l'élévation du niveau de l'art. Proportionnellement aux ressources de la nation, l'initiative de l'État est parvenue à créer des choses vraiment remarquables. L'État s'est fait le promoteur d'entreprises ayant servi tout ensemble à mettre en lumière le talent des artistes, à propager dans la foule le goût des arts, enfin à associer leur concours à l'exaltation des gloires de la patrie. Que d'une part beaucoup de choses restent à faire, que, de l'autre, beaucoup aient été insuffisamment réalisées, c'est probable et même évident. On n'en doit pas moins reconnaître que, depuis soixante ans, l'effort n'ait été des plus remarquables et n'atteste une vitalité artistique, dont bien des pays, plus grands que le nôtre, ne fournissent pas l'équivalent. C'est à cause même de l'importance de ce passé que s'imposent aujourd'hui des préoccupations d'avenir, préoccupations dont le Roi lui-même a donné l'exemple en instituant un prix de vingt-cinq mille francs pour le meilleur travail, sur le moyen d'élever de plus en plus le niveau de l'art national. Problème complexe assurément, et dans la solution duquel la conduite générale de l'enseignement figure comme un facteur de première importance.

Avant même que la Belgique fût constituée en État indépendant, la question artistique avait été envisagée avec quelque sollicitude sous les régimes qui, successivement, présidèrent à nos destinées. Charles de Lorraine, par exemple, pendant plus d'un quart de siècle que dura sa présence à Bruxelles, comme lieutenant de Marie-Thérèse, se préoccupa d'être un protecteur des arts. Il institua des récompenses pour les académies de dessin, de peinture, donna des subsides aux artistes et leur servit des bourses de voyage, provoqua des expositions. C'était, du reste, un connaisseur, et sa galerie de tableaux, comme sa collection de dessins, de médailles et d'estampes, est restée célèbre.

Sous l'Empire, les artistes ne furent pas absolument délaissés. Beaucoup s'en allaient à Paris compléter leurs études et plus d'un Belge remporta le prix aux grands concours, en France même. Vint le régime hollandais. Tout était à créer. Le roi Guillaume contribua beaucoup, il faut le dire, à assurer aux Pays-Bas une rénovation artistique. Les écoles se multiplièrent, les grands concours furent institués, les expositions devinrent régulières. La présence de David à Bruxelles ne pouvait manquer d'influer puissamment sur la direction de toutes ces choses. Non seulement l'atelier du maître était très suivi, mais ses principes régnaient sans partage dans l'enseignement. Inutile de le dire, il n'y avait place dans les prédilections de la foule que pour les œuvres frottées d'hellénisme; pour s'en persuader, il suffit de parcourir les musées de province où figurent encore les travaux couronnés aux divers concours organisés par les sociétés des Beaux-Arts. Allez voir au Musée de Gand une peinture de Paelinck, représentant la *Belle Anthia*, premier prix du concours de 1820, un coup d'œil vous dira qu'en pleine Flandre, les Grecs et les Romains régnaient sans partage, que là encore, pour me servir de l'expression de Charlet, la rotule des Atrides se montrait même à travers les pantalons bourgeois.

Bien qu'un peu tardive, une réaction se produisit à la veille de la Révolution de 1830. Le romantisme fit sa première apparition au Salon de cette même année avec une vaste toile de Wappers, alors très jeune, et le prince d'Orange lui-même acquit la peinture qu'on peut voir aujourd'hui au Musée d'Utrecht. Wappers lui aussi avait exécuté pour le concours de Rome, où d'ailleurs il échoua, un *Coriolan* qui n'annonçait que de fort loin les succès romantiques de son auteur. Lorsque, toutefois, il s'agit de donner un directeur à l'Académie d'Anvers, la préférence échut à Van Brée, ancien élève de Vincent et lui-même auteur d'une méthode absolument basée sur les principes de David. Même chose à Bruxelles, où Navez, disciple direct du peintre des *Horaces*, eut, à côté d'un atelier très suivi, la direction de l'école officielle.

Le temps a sans doute apporté quelques tempéraments à la rigueur du système issu des enseignements de l'illustre proscrit de la Restauration, mais on peut dire que dans ses lignes générales, il n'a pas cessé de servir de base à l'enseignement, et comme la plupart des localités de quelque importance ont leur école, subventionnée par l'État et contrôlée par lui, nous assistons à ce phénomène qu'un jeune homme, dès qu'il apprend à manier le crayon, aspire à entrer en *tête antique*, pour aborder ensuite le *torse* et la *figure*, tout en sachant que ces types l'éloignent de la nature qu'il a sans cesse sous les yeux, et — tant est forte la puissance des traditions — qu'il suppose indignes de servir de modèle.

On signale à bon droit les surprenantes audaces de certains novateurs, sans se douter que, précisément, pareilles audaces se justifient comme réaction outrancière contre un ensemble de théories dont le désaccord n'est que trop flagrant avec la

haute et légitime admiration de notre époque pour les illustres représentants de la nature, inspirés directement par elle, et non par le moulage de quelque type puisé dans l'héritage de la basse latinité.

Il est, comme de juste, assez difficile d'expliquer à un aspirant artiste qu'il n'y a absolument aucun rapport entre le fait de payer un Rembrandt, un Frans Hals, un Brouwer leur poids d'or sinon davantage, et la poursuite de la perfection par les voies tracées par ces glorieux représentants de son art et de sa race. Il est plus difficile encore de lui persuader que si, dans une même vente, l'*Angelus* de Millet atteint le prix le plus élevé que l'on sache avoir été payé d'un tableau moderne, alors qu'une répétition de l'*Œdipe* d'Ingres n'atteint pas sept mille francs, il n'y a absolument rien de changé aux principes posés par David, que si les Grecs et les Romains sont passés de mode, ce sont pourtant toujours eux qui font la loi en matière d'enseignement comme en matière d'interprétation de la nature.

Il ne s'agit, dira-t-on, que d'une simple question doctrinale. Le respect de la nature peut se concilier avec celui de l'antique, et de fait aucun artiste ne marchande son admiration aux chefs-d'œuvre de la statuaire grecque. Seulement, comme le dit M. Georges Hirth, dans la brochure consacrée par ce novateur à l'enseignement du dessin, puisque, en dernière analyse, la nature sert de guide à l'artiste, ne lui attribuer qu'un rang secondaire cela équivaut à vouloir former des nageurs dans un bassin à sec. On possède ainsi tout ce qu'il faut pour savoir nager, à l'exception toutefois des moyens les plus propres à vaincre les vraies difficultés de la natation.

Comme il n'y a plus en Belgique qu'un seul enseignement des Beaux-Arts, celui de l'État, la voie officielle offre de trop grands avantages à quiconque rêve d'être artiste pour ne pas expliquer les nombreuses anomalies qui résultent de cet état de chose. On a vu des lauréats du grand concours, ne pas même attendre l'expiration du terme réglementaire pour se livrer à la peinture des scènes de mœurs, séjourner en Italie juste assez pour se rendre dignes des commandes officielles. L'institution du prix de Rome est elle-même battue en brèche par bien des artistes, et une école assez nombreuse propose de laisser le libre choix du sujet aux concurrents eux-mêmes.

Pour les architectes, on trouve qu'ils auraient mieux à faire à étudier les monuments de leur pays qu'à restituer des palais romains et des temples grecs.

Tel est le courant du jour. Il me paraît devoir infailliblement conduire à l'abandon d'une bonne partie des anciennes formules, respectables si l'on veut dans leur principe, mais assurément faussées dans leur application.

Comme le dit d'ailleurs M. Courajod avec l'autorité qui s'attache à son étude approfondie de la question : « La Révolution de David se fit non pas au nom de la liberté et des principes nationaux de notre art qui avait besoin d'évoluer et de se développer dans leur sens historique, la Révolution de David se fit au nom d'un principe absolu, au nom de l'autorité doctrinale de l'art antique, c'est-à-dire au nom exclusif d'un seul entre tous les éléments dont l'art moderne était composé depuis le XVe siècle. On appela cela faire un affranchissement et une renaissance. En réalité l'art s'asservit lui-même pour quarante ans [1]. » Paroles doublement

1. *Leçon de réouverture du cours de l'histoire de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance,* 15 mai 1890.

vraies appliquées à la Belgique où ont marqué de si glorieux artistes inspirés par la nature.

On s'est plaint encore à la Chambre du régime des expositions. Assurément, si l'on regrette de voir pousser vers la carrière artistique un trop grand nombre de jeunes gens mal préparés, stimulés qu'ils sont par tous les avantages que leur procure l'enseignement officiel — un brave homme me disait l'autre jour qu'il lui en coûtait moins de faire de son fils un architecte qu'un menuisier, — les expositions ne sont pas étrangères au mal que l'on déplore. On ne voit pas trop cependant où est le remède. La Belgique a eu jadis une seule exposition officielle organisée tous les trois ans à Bruxelles aux frais de l'État. On y distribuait des médailles fort briguées, comme de juste, des subsides, etc. Depuis quelques années, les expositions d'Anvers et de Gand, organisées par des sociétés particulières, ont été mises sur un pied d'égalité avec celles de l'État. On y décerne des médailles officielles, etc., si bien que tel exposant n'ayant pas réussi à Bruxelles à obtenir la récompense, se la voit attribuer à Gand ou à Anvers avec la même œuvre, et notez que dans ce cas la médaille prend rang au niveau de celle de Bruxelles. Évidemment il y a là une cause d'affaiblissement pour les expositions organisées directement par l'État. Outre les expositions triennales, d'autres salons s'ouvrent régulièrement à Liège, à Namur, à Malines, puis dans les cercles locaux, même dans lés faubourgs, au seul profit de l'art faubourien! Et voici que d'Anvers on nous annonce que la vénérable Société d'encouragement des Beaux-Arts modifie ses statuts pour organiser tous les ans une exposition. Sur trois salons, deux seront exclusivement réservés aux représentants de l'Art anversois, comme s'il y avait avantage pour le public ou pour les artistes à cet isolement. N'est-ce pas d'instinct qu'on reprend la charmante boutade de M. Béraldi : « Il ne restera bientôt plus d'exposition à commettre. »

La période dés ventes est close. Elle a été d'un intérêt plus qu'ordinaire pour la Belgique. Les collections de Cornelissen et de Buisseret avaient fait, pour quelques jours, de la salle Saint-Luc le rendez-vous d'amateurs de haute marque, ce qui ne s'était plus vu depuis la vente Du Bus. On a moins parlé de la collection de Cornelissen que de la collection de Buisseret et je crois qu'en réalité cette dernière l'emportait par la qualité des œuvres. Les petits maîtres hollandais y étaient représentés par d'excellents spécimens. Vous en avez publié les enchères, assez bien disputées, et où l'Angleterre a, plus d'une fois, eu le dessus. La collection Cornelissen se composait plus spécialement d'œuvres flamandes, parmi lesquelles plusieurs, sans doute, étaient dans la famille dès le XVII[e] siècle, car, ne l'oublions pas, Van Dyck a gravé le portrait d'un Cornelissen désigné déjà comme *amateur d'art*. Un *Mariage de sainte Catherine* du maître, pareil à celui du duc de Westminster, et que beaucoup de personnes convoitaient, a décidément pris le chemin de l'étranger. Le tableau, indiscutablement authentique, avait par malheur perdu de son charme par un dévernissage récent et maladroit. Il n'en a pas moins atteint une trentaine de mille francs à M. Sedelmeyer. On a payé 2,600 francs un portrait d'homme en médaillon, également donné à Van Dyck; 3,600 francs, un Gérard Van Herp, le *Premier vin de la Vendange;* 3,000 francs, un très bon Huchtenburgh; deux excellents Huysmans, 1,500 et 1,550 francs, adjugés au comte Du Bus de Gisignies, fils du célèbre amateur; un portrait d'homme de T. de Keyser,

8,000 francs, beau spécimen; 3,200 francs, un Guillaume Mieris; 14,000 francs un *Dieu marin* attribué à Rubens; 10,400 francs, un marine de Guillaume Van de Velde; 14,100 francs une *Bacchanale d'enfants* donnée à Rubens. L'ensemble de la collection, quatre-vingt-six numéros, a produit environ 120,000 francs.

Les collections de Buisseret et de Cornelissen ont été aliénées du vivant de leurs possesseurs. La mort de deux autres amateurs bien connus, le chevalier Camberlyn d'Amougies, à Bruxelles, et de M. Edouard Kums, à Anvers, avait fait annoncer, un peu prématurément, la vente des deux collections justement renommées. Il ne semble pas que cette nouvelle doive se réaliser bientôt. La collection Camberlyn, formée avec infiniment de goût par le vieux chevalier dont la précieuse collection d'estampes fut vendue à Paris il y a une trentaine d'années, contient des œuvres de première valeur, principalement des Hollandais du XVIIe siècle. Il y a aussi un P. Pourbus d'extraordinaire importance, jadis reproduit par la *Gazette*. Je le répète, il ne semble pas que, jusqu'à ce jour, il soit question pour la famille du gentilhomme défunt de se dessaisir de ses trésors.

Quant à la collection Kums, la veuve et les enfants de ce collectionneur passionné ont résolu d'aménager quelques salons de leur vaste hôtel du Marché aux Chevaux, spécialement en vue de l'exhibition de la galerie qui, certainement, constituera une des attractions d'Anvers. M. Kums collectionnait à la fois les anciens et les modernes. Dans l'une et l'autre catégorie il possédait des pages hors ligne.

Parlant d'Anvers, je ne dois point manquer de vous faire part d'un bruit assez répandu dans la cité de Rubens. On serait menacé de voir disparaître le grandiose ensemble de la cour, la seule partie encore conservée de l'ancienne habitation de l'auteur de la *Descente de croix*. L'hôtel, déjà dénaturé par sa division en deux demeures distinctes, n'en conserve pas moins le beau portique qui sépare l'avant-cour du jardin, où se voit encore un pavillon érigé, comme le portique d'ailleurs, sur les dessins de Rubens lui-même. Or, il se fait en ce moment des travaux dans l'historique demeure et l'on m'assure qu'il est fortement question de faire disparaître le portique auquel se rattachent de si nobles souvenirs. Hélas! vous le savez, notre pays ne possède aucune loi qui empêche ces actes de véritable vandalisme. Un particulier a le droit de faire disparaître la plus merveilleuse façade. On a vu, avec plaisir, la Chambre des représentants se préoccuper d'une question qui, depuis tant d'années, occasionne les plus légitimes soucis aux archéologues. Un membre a même demandé la conservation des sites pittoresques, en cas de concession d'une ligne de chemin de fer. Espérons, au surplus, que la municipalité d'Anvers ne laissera pas de protester contre le projet qu'on prête au possesseur de la maison de Rubens, lequel, d'ailleurs, est un des descendants de l'illustre peintre.

On s'occupe, en ce moment, de compléter la façade du nouveau Musée d'Anvers d'une ornementation appropriée à la destination de l'édifice. La façade principale sera décorée de deux groupes équestres et de deux groupes allégoriques. Il y aura ensuite, pour les façades latérales, une frise décorative et huit statues, hautes de 4 mètres, représentant l'Art égyptien, l'Art grec, l'Art latin, l'Art arabe, l'Art byzantin, l'Art gothique, l'Art de la Renaissance, enfin l'Art moderne flamand. La façade postérieure recevra un bas-relief avec motif central aux armes d'Anvers. Enfin, la *loggia* de l'étage sera décorée des bustes de Rembrandt, de Vélasquez, de Holbein, de Michel-Ange, de Raphaël, de Jordaens, de Van Dyck, de Dominique

de Wagemakere (l'architecte de la Bourse d'Anvers et du complément de la flèche de Notre-Dame), de Memling, de Téniers et de Vorsterman. Déjà les médaillons de Rubens et de Quentin Matsys ornaient la façade principale.

Qu'il me soit permis, parlant de Quentin Matsys, d'attirer l'attention des curieux sur une notice publiée récemment par la revue anversoise la *Vlaamsche School,* notice dont l'auteur, le signataire de ces pages, signale, au Musée de Francfort, un portrait, catalogué sous le nom de Barthélemy de Bruyn, et qui ne saurait être que l'effigie du peintre-forgeron d'Anvers, enlevée par les commissaires de la République en 1794 et qui ne parvint jamais au Louvre, comme il résulte des inventaires. Le portrait, en buste, fut acheté par l'institut Städel en 1886. Il porte la même inscription placée en 1629 sur la pierre tombale érigée, à cette époque, à Quentin Matsys. La peinture est à tous égards remarquable. La *Vlaamsche School* nous en promet la photographie pour son prochain numéro.

Le Musée d'Anvers s'est enrichi d'un grandiose triptyque du *Jugement dernier,* de Bernard Van Orley. Ce triptyque, déjà mentionné par Van Mander et du reste un des rares travaux qu'il mentionne du peintre de Marguerite d'Autriche, appartient aux hospices d'Anvers. On savait que ce retable avait été peint pour les « Aumôniers » des pauvres. Van Mander au reste le disait, mais on n'était point fixé sur la date de l'exécution de l'œuvre.

La question vient d'être tranchée par une communication faite à la dernière séance de l'Académie d'archéologie par M. Geudens, archiviste des hospices d'Anvers.

M. Geudens a retrouvé les comptes relatifs à la confection du triptyque. Commandé à Van Orley en 1519 par les aumôniers, il fut terminé vers 1524 ou 1525. Donc, Van Orley s'occupait du tableau à l'époque du séjour d'Albert Dürer à Bruxelles, car c'est bien là que fut peint cet ouvrage. La peinture coûta six cents florins, somme que les aumôniers acquittèrent de leurs propres deniers. En somme, postérieur au premier voyage de son auteur en Italie, le triptyque est antérieur aussi à la transformation qui s'opère dans la manière du peintre à la suite de son second séjour par delà les Alpes.

La municipalité bruxelloise s'occupe depuis quelques années, avec un soin jaloux, de la restauration de son admirable place de l'Hôtel-de-Ville. Cette place est actuellement éclairée par la lumière électrique. La ville désire faire de cet éclairage un élément de décoration. Elle a donc mis au concours le modèle d'un mât électrique. Après quelque tirage, un modèle a été finalement adopté et l'on ne tardera point à mettre la main à l'œuvre. Le public n'a pas été admis à voir jusqu'ici le projet couronné, mais l'idée est à coup sûr louable de faire appel aux artistes pour un travail dont le côté utilitaire n'exclut pas l'importance monumentale. On aimerait à voir toujours prévaloir de pareilles considérations.

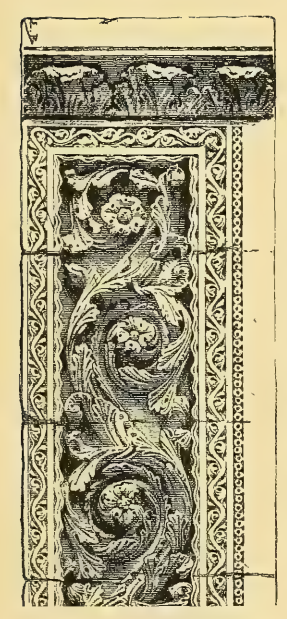
HENRI HYMANS.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET FILS.

L'ART GOTHIQUE

(PREMIER ARTICLE.)



Les temps gothiques ont connu à ce point l'injustice des jeunes siècles, férus d'antiquités, que leur gloire, après la Renaissance, est rentrée toute dans la nuit et qu'on n'a plus compris leurs œuvres. Sacrifiés à des traditions et à des modes étrangères, plus de trois cents ans, ils ont vu leurs conceptions sublimes tournées en dérision. Sur combien de fiers monuments s'abattit sans pitié le goût classique, jaloux de tout réformer, ardent à tout détruire ! Combien d'édifices ont été mutilés ou rasés qui étaient les témoins de notre histoire, les garants de nos libertés, l'effort et l'honneur de notre génie ! Il a fallu les jours nouveaux, où notre âme s'est reconquise, pour revenir de bonne foi sur les anciens jugements et demander aux générations compte de leurs querelles. Avec les Vitet, les Caumont, les Lassus, les Verneilh, la lumière s'est levée; elle s'est élargie, doctrinalement, avec Quicherat et, plus encore, avec Viollet-le-Duc ; elle rayonne d'un croissant éclat avec les Robert de Lasteyrie, les

Lefèvre-Pontalis, les Anthyme Saint-Paul; elle restitue la vie, elle fait sortir le secret caché dans les pierres avec cette admirable Commission des Monuments historiques, gardienne constituée de l'héritage des aïeux. L'heure a sonné, enfin, où il est possible d'arracher au moyen âge, en un vaste ensemble de faits et d'aveux, son examen de conscience. Du rapprochement de vérités éparses, de plus hautes clartés n'ont qu'à jaillir. Il convenait qu'un critique sagace et hardi, possédé de cette espérance, évoquât, dès maintenant, tout le cycle gothique; qu'il groupât rigoureusement les certitudes acquises; qu'il y joignît les résultats de ses enquêtes personnelles; qu'il permît, en un mot, d'envisager d'un ample regard l'immense labeur du passé. M. Louis Gonse a, précisément, accompli cette tâche[1]. Grâces lui soient rendues pour les documents qu'il nous rappelle, pour les nouveautés qu'il nous apporte, pour les points de vue qu'il nous ouvre, pour les conclusions auxquelles il nous convie. Voici que la primordiale question de l'architecture française avance, par lui, d'un grand pas. Cinquante ans de recherches primitives sont revendiqués au nom de l'art ogival, — un demi-siècle d'expériences ininterrompues, de perfectionnements exemplaires, oublié, perdu dans l'éblouissement des merveilles qu'il a suscitées, retrouvé en des monuments toujours debout et qu'on ne daignait point voir.

J'ai devant moi ce livre superbe d'artiste et de savant, fait pour les curieux du monde aussi bien que pour les initiés, illustré de planches innombrables, où le génie français se mire. Il n'est pas en mon pouvoir d'en suivre ici les multiples déductions; mon but est seulement d'en prendre texte pour esquisser la marche profonde des pensées et le jalonnement des progrès dans la lointaine évolution de notre architecture. Considérons ce grand sujet comme on regarde un paysage, du haut d'une cime, à vol d'oiseau. Nous sommes en présence d'un art complet, qui a eu son développement spontané et qui, détrôné comme formes et apparences, par des arts différents, contre lesquels il s'est énergiquement défendu au XVIe siècle — au moins dans l'architecture civile — nous a légué des observations, des préceptes et des méthodes dont nous ne saurions nous départir. Et c'est là un phénomène vraiment unique, digne d'éternelle attention et le plus glorieux à notre pays qui se puisse imaginer.

1. L'*Art gothique*, par M. Louis Gonse. Paris, Ancienne librairie Quantin (May et Motteroz, éditeurs), 1 volume in-folio de 488 pages, illustré de 28 planches hors texte, en noir et en couleurs, et de 284 gravures dans le texte.

I

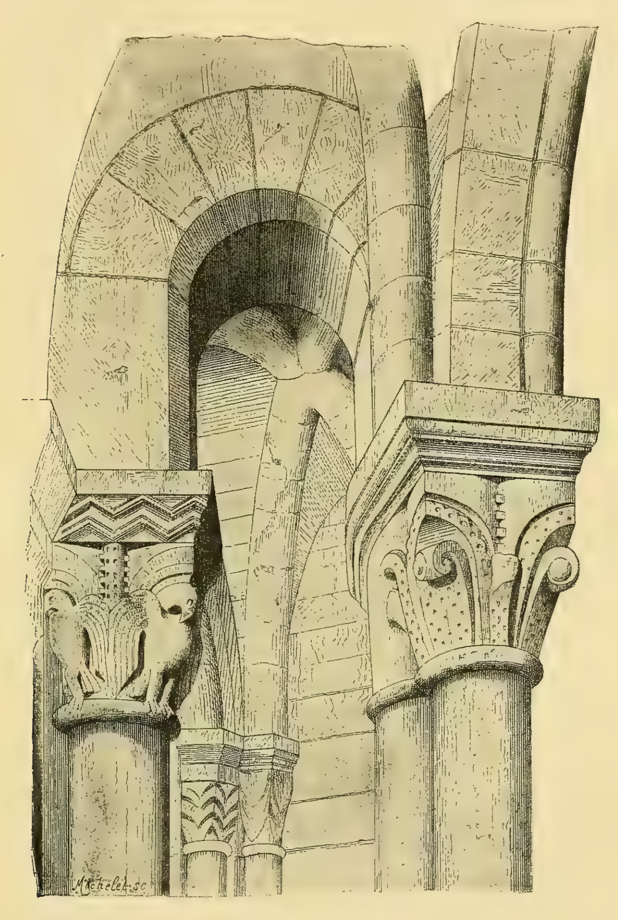
L'ARCHITECTURE. — LE PRINCIPE.

La France a été, du xe au xve siècle, l'un des plus extraordinaires foyers d'idées, l'un des centres de création les plus magnifiques que mentionne l'histoire humaine. On ne craint pas d'avancer qu'elle a mis en circulation, lentement, progressivement, dans cette période, tous les grands principes qui ont resplendi sur le monde en dominant ses propres destinées. Au plus obscur de nos origines nationales, après le choc des invasions du nord, la Gaule s'est trouvée détachée du cercle antique comme un vaisseau dont on a rompu les amarres. Ces peuples jeunes, violemment rassemblés, jetés plutôt les uns sur les autres, qui occupent le sol gaulois, ennemis d'hier, alliés d'aujourd'hui, n'ayant pour s'unir entre eux et pour se relier à la tradition civilisée que la foi chrétienne, neuve en leur cœur, ont dû, tout de suite et sur bien des points, s'inspirer d'eux seuls. On s'explique par là qu'ils soient parvenus de bonne heure à cet état d'esprit naïf et robuste, où l'on conçoit tout en vertu de données personnelles, en dehors des conventions ignorées et selon ses besoins. La paix refleurit, les cités se reforment, des châteaux couronnent les hauteurs; des abbayes s'établissent dans les plaines; des bourgs se tapissent à l'ombre des forteresses. Au milieu de toute agglomération, l'église se dresse comme un étendard et s'ouvre comme un refuge. Construite avec plus ou moins de grandeur, ornée avec plus ou moins de richesse, elle affirme partout une sociabilité nouvelle, dont on est fier. C'est, formellement, une nation qui sort de ses limbes. Encore un peu de temps, nous verrons le sentiment de la liberté s'engendrer. Le Gallo-Frank, en effet, ne se sent pas plus tôt fort qu'il veut être libre : il réclame, il obtient ou il conquiert son indépendance, en la scellant, s'il le faut, de son sang. En lui, deux caractères s'accointent, harmonisés par un sens tout latin de logique et d'ordre, jamais identifiés ni brisés : la mâle simplicité du Germain et la fantaisie du Celte. De ces deux caractères, ainsi tempérés, mais irréductibles, se façonne l'esprit français. Ils se donnent sans cesse la réplique dans nos mœurs et dans nos actes, dans le déroulement de nos chansons de geste comme dans la prodigieuse invention de nos cathédrales. Les

faits positifs chez un peuple de dispositions pareilles, à ce degré de formation, sont étudiés positivement, raisonnés, définis et utilisés. On n'associe nulle chimère au calcul des conséquences. Les faits poétiques, au contraire, tout livrés à l'imagination populaire et à l'instinct des artistes, deviennent contes ou légendes, matières à rêveries, suggestions vagues et très douces que chacun rapporte volontiers à ce qui l'entoure. Cette humanité aux sensations fraîches, inclinée à tout pénétrer de ses pensées immédiates, se désintéresse des conceptions savantes qui ne lui parlent pas clairement d'elle-même et ne se plient pas exactement à ses soucis. Elle sent, au fond de soi, que tout ce qui passe se renouvelle; que tout ce qui est évolue ; que l'homme, condamné à vivre peu de jours, travaille pour lui-même essentiellement et, n'ayant point en elle de curiosités rétrospectives, elle veut qu'on crée des images à sa ressemblance, suivant ses humeurs, sans discontinuer. Sévère et stricte en ses recherches fondamentales, elle est imaginative et déjà sensible en ses rudiments d'art. Durant ces périodes de débrouillement, l'inattendu de toute chose, l'accroissement fatal des nécessités, l'inquiétude de l'être humain en face des conditions de son existence, lui rendent indispensable l'incessante création. C'est le trait de marque de l'état d'esprit du moyen âge et même de l'âge gothique. En abrégé, qu'un problème se pose, on n'a de cesse qu'il n'ait été pratiquement résolu. Un édifice, notamment, doit être combiné pour répondre aux convenances multiples de sa destination et bâti pour durer, sans dommages, de très longues années : telle est la règle. Le caprice et la verve prennent carrière, ensuite, dans l'œuvre d'embellissement.

Ce ne sont pas les hommes qui posent les grands problèmes ; ce sont les besoins publics. Tout progrès vient de l'opportunité de satisfaire aux exigences de la vie sociale, lesquelles suggèrent et orientent les recherches des savants. Nulle autre cause à ce phénomène des époques de renouvellement que les intelligences les plus diverses se tournent spontanément vers le même but, comme obéissant à un mot d'ordre. S'il y a des idées dans l'air, les seules urgences dont on souffre les y ont fait monter. La question vitale de l'architecture moderne — à savoir la question des voûtes — ne s'est pas définie autrement que par la force des circonstances, sous la pression lente des faits. Dès l'introduction du christianisme en Gaule, il était naturel que l'Église adoptât, pour ses sanctuaires, le plan de la basilique romaine, avec sa triple nef plafonnée de charpente, sa large bande d'espace libre, transversalement réservée, appelée *transsept*, et son abside en

quart de sphère. Les nefs s'ouvrent au peuple, le transsept au clergé, l'abside à l'officiant qu'on aperçoit, du plus loin, au pied de l'autel



DÉAMBULATOIRE DE MORIENVAL.

(Fin du XIe siècle.)

élevé sur des marches et tout semblable à un Golgotha. Un culte primitif, aux pompes réduites et immobiles, ne demande rien de

plus. Cependant, à mesure que l'esprit religieux se discipline et que la religion s'environne de splendeur, le plan romain se modifie. A Saint-Martin de Tours, par exemple, on croit devoir surmonter la croisée du transsept d'une tour carrée, symbole de domination, et ceindre le chœur d'un déambulatoire à colonnes, favorable au service sacré. La première abbatiale de Saint-Denis, bâtie sous Dagobert, s'ordonnance de même. Par la suite, les modifications sont de plus en plus nombreuses dans le sens de l'extension des édifices, de leur magnificence, de la facilité d'y circuler et des procédés de construction, mais sans atteinte aux parties essentielles de la basilique. Par une pensée pieuse, on allonge le transsept en bras de croix, en souvenir de la Passion, en même temps que, selon des vues pratiques, on éclaire les absides au moyen de tours-lanterne ; on agrandit les absides elles-mêmes par des absidioles ; on élargit le plus possible les déambulatoires, conformément aux programmes de la liturgie ; on flanque le monument de tours, d'où les cloches appellent les fidèles aux cérémonies ; on substitue des piliers carrés aux anciennes colonnades, portant des architraves ; on se sert de petits matériaux au lieu des gros blocs dont on avait l'habitude et l'orgueil, mais ces changements, si importants soient-ils, ne touchent en rien au fond de l'architecture. Le plan primordial s'est amplifié, les arcatures se répandent, les formes se tassent dans le jeu nouveau des perspectives, la physionomie monumentale devient plus inégale, plus rude et plus imprévue : au demeurant, le principe de la pesée verticale est toujours la loi du constructeur. Et l'on ne songerait même pas à changer de méthode si les plafonds de charpentes ne prenaient feu à chaque instant, compromettant à la fois la sécurité des populations et l'exercice normal du culte. La fréquence des incendies est la cause déterminante de l'évolution.

Par quoi remplacer ces périlleux plafonds de bois? L'idée de la voûte de maçonnerie se présente d'elle-même. Aussi bien le voûtage est connu depuis des siècles et les Byzantins ont si habilement renoué, en ce point, à l'art des Romains, que l'empereur Charlemagne, attentif à toute chose, en a été frappé. Partout où l'influence byzantine a pénétré, la voûte en berceau se montre. En plein xe siècle, elle est en honneur en Auvergne et dans le Midi. Seulement son défaut est terrible. En détrônant, sur les propres murailles basilicales, le principe de la stabilité inerte au profit des poussées actives, elle évite les chances d'incendie par les chances d'écroulement. Mal contenus, les berceaux repoussent leurs appuis et s'effondrent. Les

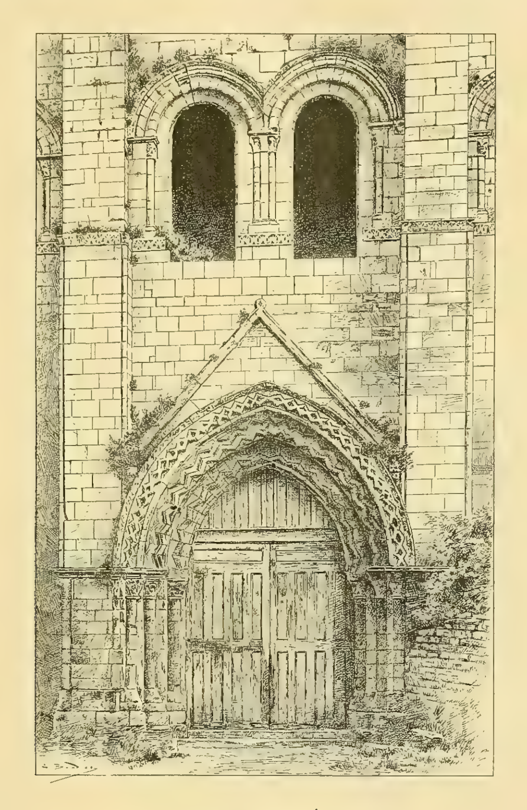
voûtes d'arêtes, essayées concurremment, ne résistent pas mieux. Nous entrons au vif du problème. Un effort inouï commence pour réconcilier le voûtage en pierre et le plan basilical, tel que l'ont fait les générations. On diminue la hauteur des massifs et l'on ajoute à leur épaisseur; on rétrécit les nefs, on renforce les piliers, on rapetisse les ouvertures et l'on en restreint le nombre. Vains expédients! Personne ne veut d'églises sans air, sans lumière, sans sonorité, sans espace, pareilles à des tombeaux... Au commencement du XIe siècle, une autre solution s'expérimente : l'arc doubleau vient bander, à des intervalles réguliers, la voûte à plein cintre, et l'on grossit le mur au droit du bandage, en réminiscence du contrefort dissimulé des Romains. L'écroulement n'est pas irrévocablement conjuré par cet artifice. Dans plusieurs provinces — principalement en Normandie — nous voyons se hasarder des galeries de triforium contributantes, voûtées en demi-berceau, véritables contreforts continus d'où sortira l'arc-boutant, avec ses enjambements audacieux et sa netteté d'application aux points précis de la poussée. Le danger d'écartement des piédroits ne se trouve encore qu'amoindri par ces moyens précaires. En outre, les difficultés sont énormes à couvrir les parties tournantes ou sur plans polygonaux. Les architectes, au total, multiplient leurs essais sans arriver à un résultat définitif et n'obtiennent une solidité appréciable qu'à l'aide de complications infinies, par l'épaulement des masses écrasantes, avec une dépense acharnée d'argent et de labeur.

Il devient malaisé, après ces constatations, de maintenir à l'architecture romane le rang d'art complet qu'on lui a longtemps attribué. Ce n'est pas un art complet, celui dont un Quicherat ne parvient à baser la définition que sur des termes négatifs : « *L'architecture romane est celle qui a cessé d'être romaine, quoiqu'elle tienne beaucoup du romain, et qui n'est pas encore gothique quoiqu'elle ait déjà quelque chose de gothique.* » Un art complet n'a pas seulement un style, c'est-à-dire des apparences : il a en lui sa perfection, c'est-à-dire la solution intégrale, scientifique et pratique, de tous les problèmes cadrant à ses fins. L'art roman s'est donné pour objet la construction de voûtes intimement équilibrées, et il n'est parvenu qu'à constituer des équilibres factices. Aux prises avec l'absolu, il est incapable de sortir du relatif. Admirons la bonne foi de ses tâtonnements, ses passionnés efforts, ses aspirations sublimes. Saluons, dans la tombe où ils dorment oubliés, ces laborieux maîtres auxquels nous devons les Saint-Pierre d'Issoire et les Saint-Sernin de Toulouse, les

Notre-Dame-du-Port de Clermont, et les Notre-Dame du Puy en Velay, mais gardons de nous méprendre sur leurs foncières incertitudes. Derrière les puissants aspects qu'ils ont créés, toujours se cache une faiblesse. Leurs chefs-d'œuvres, d'une mystique et sombre poésie, sont les images d'un temps qui se débat pour l'enfantement des idées, courbé sous des ignorances encore invincibles, et les attestations d'une doctrine monumentale en gésine et mal assurée de soi. L'époque romane est, strictement, la période de gestation de l'art gothique. Vers le milieu du XIe siècle, une étrange lassitude appesantit nos écoles provinciales, à bout de tentatives et d'acheminements. De l'étranger, aucun vent de nouveauté ne souffle. Les bords du Rhin s'en tiennent aux voûtes d'arêtes des Romains et aux coupoles sur pendentifs des Byzantins. Il est aujourd'hui manifeste que les fameuses voûtes lombardes n'ont pas l'ancienneté qu'on leur prêtait. Partout, du reste, on se prévaut des incendies moins coutumiers et des écroulements plus rares et l'on se complaît en cette pensée qu'on a satisfait aux nécessités locales. Où donc va se formuler le principe de certitude si âprement et longtemps poursuivi?

C'est dans l'Ile-de-France, en plein domaine royal que le grand secret se découvre, non pas, comme on l'a tant écrit, vers le milieu du XIIe siècle, mais à la fin du XIe. — M. Louis Gonse l'a victorieusement prouvé. L'Ile-de-France est, de par la protection des rois, l'une de nos plus riches provinces : il importe à la monarchie grandissante d'en faire, pour son intérêt et sa gloire, un beau centre de mouvement. Dans l'universelle floraison d'églises, si remarquable après les angoisses de l'an mille, la terre royale s'est distinguée par sa franchise et son ordre à produire. Les Bénédictins y ont des possessions nombreuses, où ils se font un devoir d'élever de luxueuses chapelles, aussi raffinées de dispositions et perfectionnées de technique que l'heure le permet. Autour d'eux, et avec l'appui des princes, comme on a plus de ressources qu'ailleurs, on a, pareillement, plus de zèle à bâtir, en grand ou en petit, selon les formules les plus récentes et les meilleures. On a sous la main des architectes habiles, très soucieux de l'unité des plans, de l'emploi logique des matériaux et de la subordination des aspects aux réalités, particulièrement ingénieux au tracé des voûtes d'arêtes appareillées et, sur ce point, presque novateurs. Voilà le milieu dans lequel, modeste, obscur en ses commencements, s'éveille l'art gothique. Né parmi les paysans, il a la bonne fortune de s'éprouver sans bruit, durant un demi-siècle, de vérifier ses maximes et de se présenter au monde tout armé pour

l'avenir. Un jour, l'abbé Suger, en passe de réédifier la légendaire abbatiale de Saint-Denis, vient à connaître le secret des voûtes indestructibles, dévoilé depuis longtemps, dans la région de l'Oise,



PORCHE DE SAINT-LEU D'ESSERENT.

(Première moitié du XIIe siècle.)

et, magistralement, il se l'approprie. Ce jour-là, le monde crie à la découverte. On le tient, enfin, ce principe de salut que tant de générations se sont épuisées à chercher. On fera surgir du sol des églises en état de braver les siècles, claires, sonores, spacieuses, aussi solides, dans leur hauteur, que le rocher des cavernes, et

légères, sur leurs colonnes, comme le branchage des forêts. Les érudits, à leur tour, dateront de la Basilique de Suger l'avènement de l'architecture nouvelle. Certes, ils auront raison : l'érection du chœur de Saint-Denis marque l'avènement de l'art gothique. Seulement, c'est bien plus haut qu'il remonte, — et l'on est trop porté à confondre le moment de sa naissance et l'heure solennelle de son expansion.

II

Il est temps de dire en quoi consiste ce grand secret dont nous avons parlé et qui donne aux prémisses des aïeux une conclusion définitive et féconde. C'est la voûte d'arêtes appareillée sur une croisée d'ogives. Ces nervures indépendantes reposant sur quatre piliers, captent les poussées, point par point, dans leurs vigoureuses courbes, et les reportent sur leurs appuis. Telle est leur résistance que, par une tempête inouïe, fatale à quantité de monuments, Suger a vu les branches d'ogives du chœur de son abbatiale, non encore couvertes ni garnies de leur appareil de pierre, se balancer en l'air sans tomber. L'armature élémentaire se complète du doubleau, reliant transversalement les piles, et du formeret ou arc latéral, engagé dans la muraille. Pour consolidation dernière, on aura l'arc-boutant, merveilleux à refouler les pressions supérieures à la place même où elles se font sentir et qui, décorativement, semblent amarrer l'édifice à la terre. Désormais, plus de masses indispensables : les points d'appui et les voûtes nervées sont seuls essentiels. Les larges vaisseaux sont aisés à couvrir. L'architecte se jouera des plans polygonaux et des galeries tournantes. Dans l'art romain, les pleins prédominaient sur les vides et, quoi qu'on fît, les formes tendaient à se surbaisser. Dans l'art gothique, les vides prédominent sur les pleins et toutes les lignes s'élancent. L'arc brisé, connu et employé à toute époque à titre exceptionnel, devient, par sa structure si forte et son gracieux jaillissement, la figure favorite de cette architecture toute d'allégement et de franc essor. Des baies, des rosaces, des ajourements délicats évideront les parois massives. Des flèches pointeront comme des fusées vers le ciel, du sommet de tours amenuisées. C'est à croire qu'on fait gageure d'identifier la construction même et l'ornementation et de dissimuler la force autant que, jadis, on masquait

l'impuissance. Le principe d'équilibre opère des miracles en s'épanouissant.

Bien des discussions se sont élevées, autrefois, touchant le caractère spécifique de l'art ogival. Il nous est limpide, aujourd'hui, que c'est la croisée d'ogives, puisqu'elle est la clef du système et la source du progrès. L'arc en tiers point ne saurait être considéré comme le signe absolu du style gothique pour cette raison qu'il ne lui appartient pas en propre. On le trouve, en effet, en bien des monuments antérieurs au XIe siècle et bien des monuments ogivaux, par contre, ont gardé le cintre roman. L'ascension des lignes n'est pas un trait intimement caractéristique : c'est une conséquence de l'emploi des arcs diagonaux. De même la largeur des travées, l'ampleur des collatéraux, les claires-voies de pierre et ces clochers à donner le vertige auxquels revient de droit la qualification d'étendards de la cité, que j'ai hasardée plus haut par licence. La cause première de ces particularités, c'est, incontestablement, la membrure nervée. Partant, cet organisme définit en toute rigueur la nouvelle école, et M. Gonse a pu résumer cette vérité en un lumineux axiome : « *Tout édifice où se montre systématiquement la croisée d'ogives relève de l'art gothique.* »

Arrêtons-nous sur ce mot : *systématiquement*, qui prend ici une extrême valeur. Que l'on se soit servi d'arcs entrecroisés, en quelques endroits excentriques, comme d'un artifice d'exception pour le bandage d'une voûte, et sans comprendre l'immense parti qu'on en pouvait tirer, c'est possible, encore que nul emploi de ce procédé, antérieurement aux essais de la zone de l'Oise, n'ait pu être dûment constaté nulle part. En tout cas, il n'y a pas eu d'art ogival avant qu'on eût pris conscience du principe et préparé méthodiquement ses applications. Or, c'est ce qui s'est accompli dans le Domaine royal. Une des erreurs de Viollet-le-Duc est qu'une pareille élaboration de doctrine et de pratique ait pu se faire spontanément, au fond du cerveau de quelque maître isolé, par qui se serait affirmé le principe, sans retentissement, loin des centres de recherches. Les édifices épars où il a vu le prototype complet du style gothique ont tous mis sa sagacité en défaut. On sait de longue date, que le narthex de Vézelay n'est qu'un blocage romain et, par conséquent, reste étranger au système ogival. La crypte de Saint-Gilles-du-Gard, les porches de Saint-Victor, à Marseille, et de l'église de Moissac ne remontent pas plus haut que le milieu du XIIe siècle. Pareillement, le collatéral de Sens. Que si l'on allègue les coupoles à nervures de l'Anjou, ou les voûtes gothiques

de la Trinité et de Saint-Étienne de Caen, pour démontrer que la systématisation s'est opérée simultanément sur plusieurs points de la France, on répond, avec M. Célestin Port, que la plus ancienne coupole angevine n'est pas antérieure à 1150 et, avec M. Ruprich-Robert, que les voûtes normandes sont infiniment postérieures à leurs murs de soutien. La consciente élaboration de la nouvelle architecture est si bien le propre des constructeurs du Domaine royal qu'on ne voit rien, hors de leur terrain, d'analogue à leurs tentatives, tandis que leurs efforts, dans un cercle étroit, sont collectifs et persévérants. Tout ce qui a été fait ailleurs, par la suite. en cet ordre d'idées, l'a donc été, sans conteste, à leur exemple et sous leur influence. Ils ont semé le Beauvaisis, le Parisis et le Soissonnais d'églises typiques dont un assez grand nombre a échappé à la destruction pour nous permettre de juger leurs progrès comme au jour le jour. Suger consacre, à Saint-Denis, l'aboutissement de leurs expériences et annonce à tous les peuples la bonne nouvelle architecturale. Et ce mode de construction, si simple et si puissant, qu'adopteront à l'envi les étrangers, sera qualifié d'*ouvrage françois* par les allemands du XIIIe siècle et passera aux temps modernes sous le ridicule nom d'*art gothique*, parce qu'il aura plu à un Italien de la Renaissance, incapable d'en pénétrer l'esprit, au Florentin Vasari, d'en faire risée de la sorte !

Mais plusieurs ne manqueront pas de demander que l'on s'explique sur les cinquante années d'origines directes restituées à l'art ogival. On ne renonce pas volontiers à considérer l'illustre abbé de Saint-Denis comme le premier architecte gothique. Comment sera-t-il donc avéré que l'on a connu, un demi-siècle avant son chef-d'œuvre, les transcendantes vertus de l'ogive? Cette question m'amène à esquisser la méthode analytique et comparative préconisée par M. Eug. Lefèvre-Pontalis dans sa *Thèse sur quelques églises du Soissonnais*, reprise et sensiblement agrandie par M. Gonse. Je n'en sais pas de plus judicieuse et plus digne d'être recommandée aux érudits.

A première vue, la plus sûre manière de fixer l'âge des édifices est de fouiller les archives et de faire fonds sur les documents écrits. Malheureusement, outre que les pièces authentiques sont peu communes, elles ne visent, généralement, que les dates de fondation et de dédicace et, par là, nous induisent souvent en erreur. Les monuments sont rares qui nous ont été transmis intacts, même dans leurs parties vives. Beaucoup ont été reconstruits; la plupart des autres ont subi des restaurations, des adjonctions et des transformations

qu'on n'a cru devoir consigner en aucune charte. Nous sommes exposés, comme l'observait Quicherat, à rapporter à l'édifice recons-



ABSIDE ET CLOCHER DE TRACY-LE-VAL.

(Première moitié du XIIe siècle.)

truit ou transformé ce qui n'a trait qu'à l'original disparu. Veut-on des exemples de ces méprises? L'église bénédictine de Saint-Martin des Champs de Paris, a été dédiée en 1067 ; quantité d'archéologues ont

fait remonter à cette époque le sanctuaire qui existe encore et voici qu'il est prouvé qu'une reconstruction au XIIe siècle n'a rien laissé subsister de l'œuvre primitive, sinon la base d'un clocher. Saint-Germer de Flay, couramment donné, sur la foi des textes, pour une église du XIe siècle, appartient, en sa masse actuelle, au siècle suivant. De même Saint-Vincent de Senlis. De même la cathédrale de Laon. On ne saurait donc fonder sur les parchemins d'irréprochables assertions d'ancienneté qu'en ce qui touche les monuments reconnus originaux. C'est le cas de l'oratoire de Bellefontaine, entre autres, comme aussi celui de la façade et du double déambulatoire de Saint-Denis. Une charte de 1125 date Bellefontaine, où jamais architecte, depuis, n'est intervenu. Sur la basilique dyonisienne, les écrits de Suger et deux inscriptions lapidaires nous renseignent semblablement, à l'endroit des parties intactes. Cet accord, difficile à rencontrer aujourd'hui, du document et de l'œuvre de pierre, fournit à l'archéologue de précieux jalons; il devra toujours recourir, en tout état de cause, aux séculaires écritures, mais il prendra soin, avant toute conclusion, de les contrôler par le plus attentif examen des monuments.

C'est, justement, dans cet examen que se signale la méthode analytique et comparative. Il va de soi que l'on s'assigne, pour terrain d'étude, une région circonscrite, théâtre d'un mouvement architectural déterminé. A l'aide des données certaines, selon les règles acquises, on fait un groupement des particularités significatives de l'art à divers moments : formes de piliers, profils et détails des bases et des chapiteaux, caractères des voûtes, des archivoltes, des doubleaux, des baies, singularités des moulurations, motifs des sculptures, etc. Une fois en possession de ces points de repère, il s'agit de confronter les édifices entre eux, plan par plan, point par point. Suivant leur degré d'éloignement du type primordial, nous jugerons de leur plus ou moins de vieillesse. La série des perfectionnements. La filiation des recherches et la dérivation des manières nous éclairciront, forcément, la succession des influences et des efforts dans la succession des années. Les quelques dates incontestables dont chaque période se trouve, pour nous, jalonnée, nous autoriseront à dresser alors une chronologie monumentale fort près de la vérité. En d'autres termes, nous aurons établi que telle construction n'a pu ni devancer telle époque, ni venir après tel moment. Ce mode d'enquête suffisamment précis et nullement hasardeux est applicable, comme on voit, à toutes les régions et l'on doit souhaiter que nos archéo-

logues provinciaux s'en emparent pour des essais d'ensemble dont le besoin se fait sentir.

Je citerai comme un modèle de nette exposition, dans l'ouvrage de M. Gonse, l'énumération de la suite des caractères architectoniques en l'Ile-de-France, de 1075 à 1150, c'est-à-dire tout le long de la période d'évolution et d'épanouissement primaire. La Basse-Œuvre de Beauvais, au xe siècle, et la petite église de Saint-Léger-aux-Bois, au dernier quart du xie, nous montrent le type basilical romain, avec nefs étroites, piliers rectangulaires flanqués de ressauts ou de pilastres, archivoltes à profil carré, doubleaux unis, baies intérieurement ébrasées, décoration de lignes géométriques. Soudain, à Morienval, dans un plan et un concert de formes du roman le plus pur, un collatéral resserré nous fait apparaître la croisée d'ogives la plus rudimentaire, mais déjà la mieux raisonnée. En même temps, s'ébauche l'ornementation végétale, imitant les feuilles d'eau et les plantes aroïdes et se contournant en crossettes à l'angle des chapiteaux. Au commencement du siècle de Suger, le porche de Saint-Leu d'Esserent, les églises rurales de Bellefontaine, de Saint-Evremond de Creil, de Cambronne, de Vauxrezis, témoignent de la résolution plénière du problème des voûtes. A la Noël-Saint-Martin nous reconnaissons le premier emploi du formeret; à Saint-Germer de Flay l'arc-boutant s'essaye. De tous côtés, les profils s'épurent, les formes s'allègent, l'arc brisé s'implante, les voûtes polygonales se propagent et la sculpture se voue de plus en plus au règne végétal, avec les feuilles d'acanthe comme avec l'arum printanier. Après 1125, les absides et les déambulatoires se développent magnifiquement; les piles monocylindriques, prototypes des piliers de Notre-Dame de Paris, surgissent au prieuré bénédictin de Gassicourt; il monte des colonnes en nombre vers les retombées des arcs multipliés. La grâce, peu à peu, s'ajoute à l'audace. Les architectes ont au moins tout ce qu'il leur faut pour réaliser les vastes chœurs lumineux et tout en l'air de Saint-Martin des Champs et de Saint-Denis. On a trop souvent parlé du mystère et des mélancolies des églises gothiques; je vois plutôt, dans le nouveau style, une ascension vers la lumière et la joie. L'ère des rudiments est passée.

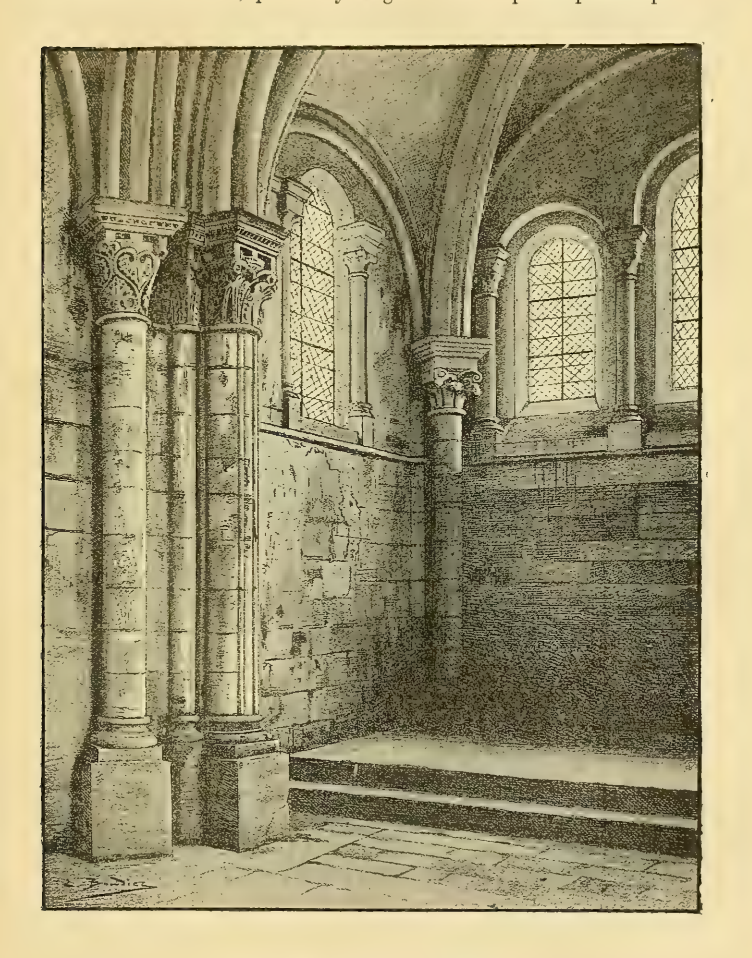
III.

J'ai indiqué au plus bref l'évolution primitive. J'y veux revenir, à présent, car ce mouvement, tout humble et tout rural, est l'un des

plus attachants qui aient jamais été. Ce n'est pas, pour M. Gonse, un médiocre mérite que d'avoir condensé en un corps substantiel les travaux épars des archéologues, en les éclairant de ses propres observations. Il a vu de ses yeux les monuments qu'il étudie; il a fermement appliqué sa méthode et la belle franchise de ses déductions met un charme persuasif en sa science. Qu'on ne lui soutienne pas, suivant une théorie trop accréditée, que les Croisés ont rapporté de l'Orient des enseignements d'art monumental : ses marches à travers l'Ile-de-France lui ont révélé la logique, spontanée et autonome formation du gothique, réalisant, soudain, dans un coin de terre privilégié, l'idéal de tant de générations en peine. S'il y a des édifices gothiques en Palestine et en Syrie, c'est que nos architectes du Domaine royal les y ont élevés, à commencer par les façades du Saint-Sépulcre. Ce point reste définitivement acquis : l'astre s'est levé chez nous et nos paysans du clair pays de l'Oise en ont salué les premières lueurs.

Descendons, s'il vous plaît, en ce vallon creux, non loin de la rivière d'Authonne, au fond duquel une grande église se profile, portant haut le clocher de sa façade et les deux clochers debout aux deux côtés de son abside. C'est ici Morienval, où fut une abbaye de religieuses bénédictines. Nous sommes en présence d'une construction nettement romane de style et de façon. Trois étages de baies à plein cintre s'ouvrent aux quatre pans des tours carrées, flanquées de contreforts aux angles et couronnées, au sommet, d'un toit de pierres verdies et disjointes. L'abside a été surélevée, au xve siècle, et couverte d'un comble aigu, mais la masse de l'édifice n'a rien perdu de son puissant et primitif aspect. Au dedans, les nefs, plafonnées jadis en charpente, ont reçu des voûtes des mains des mêmes ouvriers qui ont remanié le chœur. Mais, grâce à Dieu, le déambulatoire est indemne, bâti d'un jet et non repris. Si l'église est de la fin du xie siècle, ce qui n'est point douteux, ce déambulatoire est du même temps. Nous en prenons à témoins le plan lui-même et la structure, où tout est formellement lié et profondément un, surtout du côté de la tour du nord exempt de toute modification; puis, la sculpture des chapiteaux, signalée par des embryons de feuilles d'eau et de crossettes. Or, levons les yeux : ces voûtes sont nervées de gros boudins de pierre surbaissés à la clef tandis que le doubleau se surhausse. Point de formeret. Le maître de l'œuvre qui a conçu et dressé ce collatéral n'en était encore qu'aux éléments, mais il avait déjà, du moins, pleine conscience du système. Peut-être est-ce dans ce lieu, pour nous

vénérable entre tous, que le style ogival s'est exprimé pour la pre-



CHŒUR DE LA NOEL-SAINT-MARTIN.

(Première moitié du XIIe siècle.)

mière fois. Nous ne connaissons pas de plus anciennes croisées d'ogives. Ce gothique élémentaire, lourd, timide, aux piliers si rapprochés

qu'ils s'espacent tout juste de la largeur d'un corridor, est d'un caractère saisissant. M. Gonse induit de l'étroitesse même de la galerie et de sa massive puissance qu'elle soutenait la voûte du chœur, elle-même nervée et, par surcroît, à la vue des solides contreforts extérieurs, modifiés pour la réfection du chœur et rongés par le temps, il se demande si ces étais rigides n'enjambaient pas le collatéral, en façon d'arcs-boutants dissimulés. L'extrême volonté rationaliste qui éclate dans le plan rend tout plausible. Notons, encore, au fond de l'église, trois absidioles faisant chapelles. L'idée des déambulatoires futurs à couronne absidale est ainsi formulée. L'architecte de Morienval a jeté en son œuvre de précieuses semences qui ont fructifié.

Des branches d'ogives à peu près contemporaines de celles que nous venons de voir se rencontrent à Béthisy-Saint-Pierre et, surtout, à Saint-Étienne de Beauvais. Ici, le maître de l'œuvre, encore inexpérimenté, laisse sa grande nef sans arcs-boutants et sa voûte s'effondre ; mais ses bas-côtés demeurent, avec leurs formes déjà moins pesantes, leurs nervures à tores moins frustes, leurs doubleaux rabattus aux arêtes et leur plus franche ornementation végétale. Le progrès s'accuse grandement aux nefs de Cambronne, respectées par les reconstructeurs du sanctuaire au XIII[e] siècle ; les piles y sont cantonnées de douze colonnes et l'on remarque des griffes aux bases pour la première fois. Il faut retenir aussi le clocher octogonal à trois étages de baies romanes, surmonté d'une flèche de pierre, qui s'érige à la croisée du transsept. C'est, avec celui de Tracy-le-Val, si précieusement élégant, un des plus anciens types du clocher adopté dans la région parisienne.

Les chœurs à plan hémicyclique se voûtent toujours malaisément : au chœur d'Angy, voici le plan polygonal, bien plus commode et plus varié de lignes. A Bury, l'ornementation est d'une fantaisie pleine de grandeur rude dans les chapiteaux mêlés de végétations et de personnages, et de richesse dans le parti de bâtons brisés, en triple rang, qui encadrent l'arc brisé des travées comme d'un déroulement d'ondes héraldiques. Je ne fais que mentionner, en courant, les caractères de la sculpture dans les monuments que je rencontre, me proposant de revenir plus précisément sur la part des sculpteurs dans le développement de l'art ogival.

Une petite église d'une grande importance, aujourd'hui abandonnée, est celle de la Noël-Saint-Martin. Nous savons déjà que l'emploi des formerets s'y est inauguré — trait capital. En outre, nous y

relevons de curieuses colonnes elliptiques, accompagnées de deux baguettes dont le type se retrouve à l'extrémité de la grande chapelle absidale de Saint-Martin des Champs et au porche de Saint-Denis. Une corniche de feuillages très brillamment sculptée, court, extérieurement, sous le comble de l'abside. Une charte de Louis le Gros nous fait savoir que le monument est antérieur à 1124.

Je ne saurais omettre, dans cette revue sommaire des monuments des vingt-cinq premières années du XII[e] siècle, le porche de Saint-Leu d'Esserent, où le plein cintre s'associe encore à l'arc brisé, avec ce clocher dont la flèche émerge si heureusement dans son réseau d'étrésillons, et notre charmant oratoire, si bien daté, de Bellefontaine, où l'arc brisé affecte de se montrer partout, hormis aux baies. Mais, dès à présent, l'évolution ogivale a gagné le Soissonnais et voilà qu'elle conquiert le Parisis. Nous n'avons plus le loisir de nous arrêter à décrire, dans les multiples constructions de cette période, les nervures à boudin simple ou à double tore séparé par une arête ou un méplat, non plus que les tailloirs qui s'évasent, les moulures qui s'assouplissent et les piliers qui se cantonnent. Le mouvement se précipite. Tout se hâte vers le dénouement triomphal.

Au deuxième quart du siècle, une préoccupation spéciale se fait jour : l'élargissement des sanctuaires. D'une part, la piété populaire a besoin d'imposantes cérémonies ; de l'autre, le clergé souhaite faire à son autorité, toujours grandissante, un plus frappant et plus symbolique décor. On n'est pas encore assuré, dans la région parisienne, des bienfaits de la croisée d'ogives. A la collégiale de Poissy, plutôt reconstruite que restaurée par Viollet-le-Duc, elle est employée avec la plus sensible maladresse ; à Saint-Martin des Champs, l'architecte bénédictin est moins indécis, sinon beaucoup plus convaincu ; mais, des deux côtés, l'effort se dirige vers la composition de l'abside. Le chœur de Poissy se vante à bon droit de sa triple absidiole et de son majestueux déambulatoire, certainement admiré de l'abbé de Saint-Denis. Plus original encore est le chœur de Saint-Martin, hémicycle entouré d'une double galerie circulaire à chapelles rayonnantes, achevé par une grande chapelle en forme tréflée. Rappelons-nous que les colonnes elliptiques ornées de deux baguettes accompagnantes, semblent attester que le constructeur a vu la Noël-Saint-Martin. Les voûtes se perfectionnent, cependant, de toutes parts : Saint-Pierre de Montmartre, église bénédictine, commencée en 1133, nous montre le rare souci de progrès de l'Ordre de Saint-Benoît. Mais la recherche des architectes de cette congrégation, si

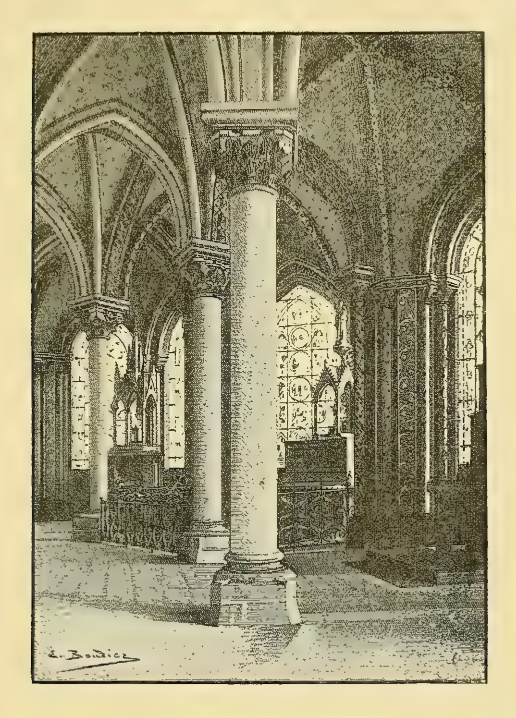
ardente à beaucoup et à bien bâtir, est, maintenant, tournée vers l'emploi des fortes colonnes ou monostyles, admirables à porter les grandes charges sans obstruer l'espace intérieur. Au Prieuré de Gassicourt, en Picardie, nous les avons vus en faire l'essai. A Cormeilles-en-Parisis, ils font reposer la voûte d'une crypte sur quatre piles en quinconces. Le grandiose collatéral de Saint-Germain des Prés, inauguré le 1er juin 1147, s'appuie également sur des monocylindres. Désormais, le monocylindre caractérisera essentiellement le style parisien. Nous le retrouverons au chœur de Saint-Julien-le-Pauvre, église de l'Université de Paris, à Saint-Maclou de Pontoise, à Saint-Denis et à Notre-Dame de Mantes, où il sera monolithique, enfin à Notre-Dame de Paris et dans la plupart des églises dérivées de Saint-Denis.

Vers le même temps, on construit, à Sens, la cathédrale où Viollet-le-Duc crut voir, un instant, l'œuvre gothique originelle, à cause de certaines gaucheries de technique, et qui est directement inspirée, en son grand déambulatoire et en ses gaucheries même (telles que les formerets en anse de panier), de Saint-Louis de Poissy. A Saint-Germer de Flay, le premier arc-boutant, très nettement défini, s'en va épauler la voûte, par delà les bas-côtés, en se glissant sous la toiture du triforium. La sculpture, à Sens et à Saint-Loup de Naud, dans les environs de Provins, annonce, par sa noblesse, ce qu'elle sera bientôt à Chartres. Mais, sur ces entrefaites, le chœur de la grande abbatiale de Suger vient d'être consacré (11 mai 1144), en présence de Louis VII, de la reine Éléonore, de dix-huit évêques et d'un nombre infini d'abbés et de barons. L'événement est de telle importance que tout s'efface dans l'éclat qu'on en fait.

Je conseille aux archéologues de lire les pages de M. Gonse, relatives à la célèbre église, et aussi le beau mémoire de M. Anthyme Saint-Paul sur la même donnée. Le premier procède par l'analyse du monument, conformément aux règles que l'on sait; le second emprunte les éléments de sa discussion aux propres œuvres de Suger et tous deux arrivent à des conclusions pareilles. Le document justifie la méthode analytique une fois de plus.

Le grand abbé, dès les premières années de son abbatiat, paraît avoir conçu le dessein de reconstruire et de décorer l'entrée de son église. Le 15 mars 1125, il affranchissait les habitants de Saint-Denis de la main-morte et recevait d'eux une somme de deux cents livres à ses fins de reconstruction. Parce qu'il se sert, dans son acte, du vocable *monasterium*, on a cru qu'il s'agissait de l'entrée de

l'abbaye; mais M. Anthyme Saint-Paul fait remarquer, à bon titre, que la somme en question, insuffisante pour élever une grande façade d'église, est hors de proportion avec l'édification d'un portail de couvent, même fort luxueux, J'ajouterai, pour mon compte, que



ABSIDE DE SUGER, A SAINT-DENIS.

(Milieu du XIIe siècle.)

le latin « monasterium » peut être si légitimement pris dans le sens de maîtresse église, que les Allemands en ont tiré leur mot « münster », répondant à la même acception. Suger, pendant treize ans, amassa tout l'argent qu'il put par la sagesse de son administration domaniale. Lorsqu'il se sentit les ressources nécessaires, il abattit l'édicule mesquin qui formait la décoration de la façade et jeta par terre les portes étroites, où, les jours de fête, la foule s'écrasait. Sa

nouvelle façade s'ordonne en deux étages de baies en arc brisé ou à plein cintre, couronnés de créneaux et flanqués de deux tours. Elle est établie, dit M. Gonse, *comme une chemise de pierre indépendante à raccorder à la nef que Suger se proposait de rebâtir.* Deux des travées de l'ancienne nef ont été conservées par saint Louis, qui reconstruisit le reste. On se demande comment Suger croyait avoir devant lui, ainsi qu'il l'affirme, la basilique de Dagobert, car elles sont, avec évidence, antérieures de peu d'années à la façade, dans le style de l'église de Bury, sauf plus de décision dans la facture, et avec les colonnes elliptiques dont nous avons parlé.

Immédiatement après, on s'attaque au sanctuaire. Il y a longtemps que l'abbé y pense et qu'il a fait dresser les plans sous ses yeux, d'après ses indications. La preuve, c'est qu'il ne s'écoule pas plus de trente-cinq jours entre l'inauguration du portique et la pose de la première pierre de l'abside. On ne saurait douter qu'il ait déjà fait envelopper la chapelle basse du *Martyrium*, d'un déambulatoire à chapelles rayonnantes, à voûte d'arêtes appareillées sur doubleaux, mais point nervée, portant sur des piliers trapus. Le niveau du sanctuaire, ainsi surélevé, il avait dû sentir la nécessité de se procurer des colonnes, et il les veut monolithes, afin d'obtenir plus de résistance dans une masse réduite et sans encombrement. L'énormité de la dépense l'a seule empêché de faire venir de Rome les fûts de marbre du palais Dioclétien, à lui concédés par le pape. Un moment, il a quasi désespéré de son but. Mais on a découvert, à Pontoise, une carrière inestimable de la pierre la plus serrée de grain et la plus dure qui soit. Alors, il a fait appel au sentiment populaire et il lui est arrivé des ouvriers de toutes parts. L'enthousiasme national s'est emparé de l'œuvre, car l'abbaye, chantée par tant de poètes, illustrée de tant de souvenirs, auréolée de tant de légendes, est un des endroits où bat le cœur de la nation. Pour enlever et dresser les colonnes, il faut de cent à cent quarante hommes. L'entreprise est poussée sans relâche; on ne voit ni diminuer un seul jour l'affluence des travailleurs, ni leur élan se refroidir. En quatre ans, on a terminé le rond-point, le double déambulatoire, la couronne de sept chapelles. Comme dans les basiliques primitives — mais avec quelle grandeur imprévue! — l'autel s'érige au sommet d'un solennel emmarchement, au-dessus de l'église basse. Les voûtes sont étayées d'arcs-boutants, ainsi qu'à Saint-Germer, malheureusement détruits. D'immenses baies laissent pénétrer et vibrer la lumière. L'effet de ce chef-d'œuvre d'architecture est universel.



[illegible]



Lobre pinx — Jasinski sc

LA RENTRÉE DU MARCHÉ

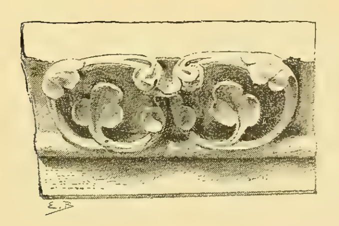
(Salon du Champ de Mars 1891)

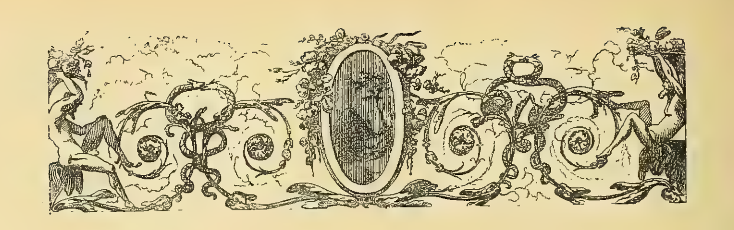
Gazette des Beaux-Arts — Imp. Chardon Wittmann

C'est maintenant que les humbles efforts commencent à porter leurs fruits de gloire. Les dix-huit évêques qui ont assisté à l'inoubliable cérémonie de la dédicace, rentrent émerveillés dans leurs provinces, avec le dessein bien arrêté de s'inspirer de ce qu'ils ont vu, de recourir à l'art nouveau qui donne satisfaction au peuple et au clergé tout ensemble et magnifie la religion de splendeurs redoublées. Saint-Denis, point d'aboutissement des longs essais du Domaine royal, devient un centre d'épanouissement, le point de départ d'une évolution architecturale comme on n'en vit jamais. Après le gothique militant des jours timides, le gothique triomphant communique la vie à la pierre, soulève des montagnes, donne l'envolée à des arches, et pousse en plein ciel de vertigineuses tours, où cloches et bourdons vont sonner les heures de la terre et les appels de l'éternité.

L. DE FOURCAUD.

(*La suite prochainement.*)





THOMAS LAWRENCE

ET

LA SOCIÉTÉ ANGLAISE DE SON TEMPS

(DEUXIÈME ARTICLE[1].)

III

LES COMMENCEMENTS DE LA GLOIRE

« J'ai mal commencé la vie », disait tristement Lawrence aux dernières années de la carrière en apparence la plus brillante, la plus heureuse et la plus enviable qui soit. Il avait en effet le sentiment d'avoir de toute façon mal commencé la vie. Au désir d'être à la mode et de contenter ses modèles, il avait sacrifié son intime désir d'approfondir la nature, de produire lentement et patiemment des œuvres d'une beauté durable, et de se contenter soi-même : c'était là une première faute qu'il ne pouvait se pardonner. Il maudissait le hasard qui jadis avait fait entrer dans son modeste atelier de Jermyn Street la belle et élégante Miss Farren. Dans cet atelier où peut-être, un moment auparavant, le vieux Reynolds était venu grommeler des théories sur le grand art, la nécessité de l'étude et de l'observation assidue, Miss Farren était entrée si belle et si élégante que le seul froufrou du satin de son john-clock avait suffi pour faire oublier au jeune homme le grand art, les maîtres et tout le reste, sauf l'exquise vision délicieusement artificielle qu'il avait sous les yeux. Il l'avait peinte telle qu'elle lui était apparue dans ce premier

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. V, p. 119.

moment. Le modèle était à la mode; le portrait le fut davantage encore. Le public fit entendre à Lawrence qu'il préférait cette manière un peu superficielle à la manière plus savante de Reynolds et de ses successeurs. Lawrence, au fond de son cœur, n'était pas de l'avis du public : il eût été disposé plutôt à croire avec Reynolds que le portrait de *Miss Farren* manquait à quelques-unes des conditions du grand art. Mais il se jurait de revenir au grand art bientôt, dès qu'il aurait fini la série des portraits de dames du monde et d'actrices célèbres qu'il avait en train. Et le malheur voulut que cette série n'eut pas de fin : après le portrait de *Miss Farren*, Lawrence dut en peindre coup sur coup plus de cinq cents, dans la même manière un peu superficielle, toujours plus conforme aux goûts du grand public qu'à ce que le vieux Reynolds et lui-même estimaient comme la véritable beauté artistique. L'infortuné Lawrence avait mal commencé sa vie en peignant ce portrait de *Miss Farren*, dont le succès avait détourné son talent de la seule voie qui lui paraissait digne de lui [1].

Et j'imagine que Lawrence avait le sentiment d'avoir fait une faute du même genre, ou plutôt d'avoir été également trahi par sa destinée, le jour où, à la suite de la situation nouvelle que lui faisait le succès de sa *Miss Farren*, il avait quitté son appartement de Jermyn Street pour s'installer au 24 d'Old Bond Street. Dans cette rue, alors la plus *fashionable* de Londres, il s'était choisi un appartement somptueux qu'il avait somptueusement aménagé. Il s'était un peu endetté pour la circonstance; mais il était persuadé que les dépenses de son installation lui seraient bientôt largement compensées par d'abondants profits. Et le fait est qu'elles le furent : du jour où il établit son atelier dans Old Bond Street, son atelier ne désemplit pas de modèles élégants et riches. Et Lawrence les peignait d'arrache-pied, et ses portraits lui étaient payés à des prix que le moindre de nos jeunes maîtres considérerait aujourd'hui comme indignes de lui, mais qui, dans ce temps, faisaient encore généralement l'effet d'être plus forts que de raison. En 1802, il exigeait 30 guinées pour une tête, 60 pour un mi-corps, 120 pour un portrait en pied. En 1806, une tête, pour avoir l'honneur d'être reproduite par lui, devait payer 50 guinées; 200 guinées, si elle voulait être accompagnée du reste du corps. En 1808, ce fut 80 guinées pour la tête, 320 pour le grand portrait; en 1810, la tête monta à 100 guinées,

1. Voir la gravure en couleurs, t. V, page 130.

le grand portrait à 400. Enfin dans les dernières années de sa vie, de 1815 à 1830, c'est 200 guinées que Lawrence demandait aux têtes, 400 aux mi-corps, 500 aux mi-jambes, 700 aux jambes complètes. Que l'on imagine les sommes que dut gagner, avec de tels tarifs, un peintre qui, de 1787 à 1830 n'a guère cessé un seul jour de peindre des portraits!

Le jeune homme avait donc raison de penser que son installation dans une rue à la mode serait pour lui une source de nombreux bénéfices. Mais ce qu'il ne prévoyait pas alors, ce qu'il dut constater avec désespoir à la fin de sa vie, et ce qui frappe à chaque pas dans l'examen de sa biographie, c'est que les dépenses qu'il dut faire en 1791 pour s'installer dans Old Bond Street, lui sont malgré tout restées pour compte jusqu'à la fin de sa carrière, condamnant pour le reste de ses années le malheureux artiste à une pénurie chronique et irrémédiable.

Car, s'il y a eu peu de peintres qui aient gagné autant d'argent que Lawrence, il n'y en a pas qui aient aussi constamment manqué d'argent, ou qui aient eu autant à souffrir de ce manque d'argent. Depuis le moment où il vint demeurer dans Bond Street, en 1791, jusqu'au moment de sa mort en 1830, Lawrence n'a pas cessé de se débattre parmi les plus cruels embarras financiers. Et le plus singulier est que, tout en aimant l'élégance et le confort, jamais en somme il n'a fait de dépenses exagérées. Sa manière de vivre n'avait rien de trop fastueux; il était sobre, rangé, tranquille; personne ne lui a connu de vices secrets. On a dit qu'il dépensait en achats d'œuvres d'art tout l'argent qu'il gagnait. Le fait est qu'il s'était constitué une assez jolie collection, à laquelle il attachait même une importance un peu excessive. « La galerie de tableaux anciens que je possède, dit-il dans son testament, est, pour le nombre comme pour la valeur, sans rivale en Europe. Elle vaut suivant moi 20,000 livres. Je désire qu'elle soit offerte d'abord à Sa Majesté Georges IV, moyennant 18,000 livres; si elle ne convenait pas à Sa Majesté, elle serait offerte au même prix au commissaire du Musée anglais, puis au très honorable Robert Peel et au très honorable comte Dudley; si aucun ne l'accepte, je désire qu'elle soit annoncée dans les principales capitales de l'Europe, et si deux ans se passent sans qu'il se présente un acquéreur pour 20,000 livres, je consens à ce qu'elle soit livrée aux enchères publiques. »

Ni Sa Majesté Georges IV, ni le commissaire du Musée anglais, ni le très honorable Robert Peel, ni le très honorable comte Dudley

ne répondirent comme il aurait fallu à l'honneur de ce rabais posthume que leur accordait Lawrence. Les principales capitales de l'Europe apprirent la mise à prix de la collection sans en être bien émues, et les enchères publiques, malgré la célébrité de la collection et la garantie qu'offrait le nom du collectionneur, atteignirent à peine 15,000 livres.

N'importe, la façon dont Lawrence appréciait sa collection peut faire croire en vérité qu'elle lui a coûté cher. Mais c'est seulement dans les dernières années de sa vie qu'il en a acquis les morceaux les plus importants; plusieurs lui ont été donnés en échange de ses portraits; d'autres, on le sait, ont été découverts par lui chez des brocanteurs de Londres, de Paris et de Rome, dans les sombres échoppes desquels il a toute sa vie aimé à fureter. Non, les achats d'œuvres d'art de Lawrence ne suffisent pas à exprimer son perpétuel besoin d'argent. On ne l'expliquera pas davantage en alléguant qu'il était très serviable, qu'il avait un père prodigue, etc.; car son père, qu'il aimait effectivement beaucoup, est mort en 1797, et, s'il est vrai que Lawrence était bon et obligeant à merveille, jamais il n'a eu l'occasion de faire pour ses amis de ces sacrifices considérables qui entament une fortune et laissent leur trace sur toute une vie. Le besoin d'argent de Lawrence restera toujours, comme le besoin d'argent de Balzac, un parfait mystère pour les esprits positifs : ceux-là seuls le comprendront, qui admettent que l'argent n'a pas de valeur, ni peut-être même de réalité absolue, et que, par un insondable mystère de la nature, certains individus peuvent en avoir sans en avoir, tandis que d'autres, qui en ont toujours, se trouvent au demeurant n'en avoir jamais.

On pourrait encore supposer simplement que la maison où est venu s'installer Lawrence lui a porté malheur. Mais la vérité est que les embarras de Lawrence ont duré jusqu'à la fin de sa vie, tandis que son séjour dans Old Bond Street a été de courte durée. En 1795, en effet, il a loué un petit hôtel à Piccadilly, en face le Green Park. « Son installation était du meilleur style, nous dit son ami et biographe Williams, bien que la régularité de ses habitudes et la modération de ses goûts ne lui aient jamais permis d'être ce qu'on appelle dans le langage mondain un homme *hospitalier*. » En 1798, nouveau déménagement. Lawrence se loua une maison au n° 57, dans Greek Street, Soho. Là aussi son installation paraît avoir été à la fois très élégante et très simple. La pièce principale était un énorme atelier, que Lawrence s'était fait préparer en enle-

vant les plafonds de deux appartements superposés. Le jour y venait de très haut, par les fenêtres du second étage. En 1814, nous trouvons Lawrence dans une grande et somptueuse maison de Russell Square : c'est là qu'il est mort en 1830, entouré de sa collection de tableaux et de dessins, ayant sous les yeux les copies des chefs-d'œuvre de Michel-Ange qu'il avait commandées et chèrement payées au médiocre sculpteur Flaxman, son ami.

Mais nous avons assez parlé des déménagements de Lawrence et de ses malheureux démêlés avec ses créanciers et avec sa conscience. Il est temps que nous revenions aux principaux événements de sa vie, événements qui, dans l'espèce, se réduisent en majorité à la série des portraits qu'il a peints.

En juillet 1792, le jeune Lawrence reçut un nouveau témoignage de la faveur royale. L'empereur de la Chine ayant exprimé le désir de connaître les figures de ses collègues d'Europe, Lawrence fut chargé de peindre à son intention les portraits du roi et de la reine d'Angleterre. Les deux portraits partirent, la même année, sous la protection de lord Macartney, pour Pékin, où ils sont encore. Le portrait du roi avait été, avant son départ, exposé à l'Academy; on l'avait placé à côté du grand tableau historique de l'Américain Benjamin West, le *Passage de la Somme par Édouard III*, une des compositions les plus pompeuses et les plus affligeantes que l'on puisse imaginer. C'est pourtant avec cette fâcheuse machine que le portrait de Lawrence dut, cette année-là, partager le succès de l'Exposition, au détriment de Hoppner et d'Opie, qui tous deux commençaient à être délaissés du public.

L'Exposition de 1792, en outre du portrait du roi, contenait encore neuf tableaux de Lawrence ; notamment le portrait de *Lady Hamilton en Penserosa* (un portrait de lady Hamilton était de rigueur, dans ce temps, pour achever de consacrer la réputation d'un peintre), le portrait de *Lord Barrington* (gravé par C. Knight en 1800), le portrait de *Lady Apsley* (gravé par Bartolozzi en 1793), et le portrait de *M. et Mme Angerstein*.

C'est la première fois que Lawrence peignait les Angerstein, et de cette époque datent les amicales relations qu'il entretint jusqu'à sa mort avec cette famille, une de celles où son talent et son caractère étaient le mieux appréciés. J'imagine au surplus que Lawrence, de son côté, tout en appréciant comme il convenait l'habileté commerciale, le flair et l'affabilité de M. Angerstein, financier allemand de Pétersbourg, nouvellement installé à Londres, appréciait davantage

encore la merveilleuse collection d'œuvres d'art que possédait ce précieux ami. On sait en effet que c'est la collection Angerstein qui, achetée en bloc pour un million et demi en 1822, à la mort du collectionneur, a constitué le premier fonds de la National Gallery. Les deux célèbres Claude, notamment, qui aujourd'hui font pendant aux deux célèbres Turner, et les écrasent si parfaitement de leur terrible voisinage, Lawrence a pu, jusqu'en 1822, les admirer chez M. Angerstein, qui lui-même les considérait comme les plus beaux morceaux de sa galerie. La National Gallery compte, on le sait, parmi ses meilleures peintures, un portrait de Mme Angerstein et un portrait de son mari, par Lawrence. Et la dernière œuvre exposée par Lawrence à l'Academy, l'année de sa mort, en 1830, est un portrait de *John Angerstein*, le fils de ce couple dont il avait pour la première fois exposé le portrait en 1792.

En 1793, Lawrence envoya à l'Academy neuf tableaux : une grande composition, *Prospero soulevant une tempête*, et huit portraits, parmi lesquels seul celui de M. Charles Grey, le futur lord Grey, reçut les honneurs de la gravure. Il fut gravé par W. Dickinson en 1794.

L'année 1794, au contraire, fut féconde pour Lawrence en succès de toute sorte. C'est cette année-là qu'il s'établit dans cette maison de Piccadilly qui lui plaisait si fort; c'est la même année qu'il fut élu membre en titre de l'Académie Royale, dont son ami West venait d'être nommé président en remplacement de Reynolds ; c'est la même année qu'il reçut le titre de premier peintre ordinaire du roi; enfin c'est en 1794 qu'il exposa quelques-uns de ses portraits les plus remarqués : le portrait de *Lord Auckland* (gravé par W. Dickinson), le portrait de *M. Richard Payne Knight* (gravé par W. Evans et E. Scriven en 1811), le portrait de l'*Archevêque de Cantorbéry*, *Docteur Moore*, le portrait de *Lady Emily Hobart en Junon*, etc.

Il y avait alors à Londres un pamphlétaire fort en vogue, Anthony Pasquin (de son vrai nom Williams), qui terrifiait les peintres et divertissait le public par sa franche et rude sévérité. Pour Lawrence, en particulier, il se montrait toujours plus dur que de raison, ne lui épargnant ni les reproches, ni les blâmes, ni les comparaisons désobligeantes avec son rival Hoppner ou ses prédécesseurs. Cette année 1794, précisément, Pasquin, après avoir fait le plus chaleureux éloge des œuvres de Hoppner, appréciait en termes assez peu aimables les portraits de Lawrence. Veut-on que nous reproduisions quelques extraits de ces jugements? Ils pourront donner l'idée des façons de la critique d'art en Angleterre à la fin du XVIIIe siècle.

Du portrait de *Lord Auckland*, Pasquin dit : « Cet hétérogène gentilhomme est enveloppé dans la draperie d'une manière si fantastique, que je ne puis dire ce qui est son manteau et ce qui est la tenture : manteau et tenture sont de même valeur dans le tableau. ... Et sans doute Sa Seigneurie est représentée en train d'écrire son glorieux manifeste de La Haye, car il a l'air si absorbé dans sa méditation que ses yeux lui sortent de la tête ». Du portrait de *Lady Hobart*, il dit « que la figure a des tons de chaux, que la robe est si blanche et si dépourvue d'ombres qu'on la croirait en porcelaine ». Et voici comment il prend Lawrence à partie à propos du portrait de M. Knight :

« L'attitude du modèle est déplaisante : elle donne l'idée de quelque sourcilleux pédagogue expliquant *Euclide* à un âne. M. Lawrence a commencé sa carrière de peintre en partant d'un principe faux. Ses portraits étaient délicats, mais non vrais et beaux. Et comme ils lui ont valu l'admiration de quelques vieilles filles à la mode (on sait l'effet pernicieux qu'exercent sur les jeunes esprits les admirations de ce genre), il s'est imaginé que son art était parfait. Plusieurs, auparavant, ont dû à la sottise de quelques soi-disant amateurs une gloire passagère; mais ceux-là seuls ont gardé la vraie gloire qui ont traversé cette épreuve du feu, le jugement du public tout entier. Mais il semble en vérité que la vie humaine soit en passe de se transformer. Aujourd'hui un homme peut trouver la même considération après qu'avant une félonie, et les artistes s'imaginent qu'ils peuvent avoir autant de talent et de succès sans les principes de l'art, qu'avec le secours de ces principes. Voilà bien certainement les saturnales du vice et de la nullité. »

De ces critiques de Pasquin, celle qui concernait le portrait de *Lady Hobart* a eu pour Lawrence une conséquence fâcheuse. Froissée de voir affirmer que le peintre lui avait donné un teint de chaux et une robe en porcelaine, la dame refusa de recevoir chez elle le portrait, à la clôture de l'Exposition, et Lawrence, par manière de représaille, refusa désormais de travailler pour elle ni pour sa famille. Mais je suppose que les observations de Pasquin sur son portrait de *M. Knight* ont dû lui être encore autrement sensibles. Ces reproches qu'il y trouvait sur le caractère mondain, facile et superficiel de son art, ce sont les mêmes qu'il s'adressait au secret de son cœur, pour avoir jadis trop écouté, et pour n'avoir pas ensuite assez mis en pratique les préceptes esthétiques de Reynolds.

Combien, en revanche, il dut se réjouir et reprendre confiance en

lui-même l'année suivante, en 1795, lorsque son persécuteur Pasquin fut contraint d'avouer que ses portraits de l'Exposition étaient « les meilleurs des bons » ! Et le fait est qu'il avait envoyé cette année-là des morceaux excellents, aussi brillants et aussi agréables à l'œil que ses plus beaux portraits des années suivantes, mais avec une sobriété de composition, un naturel et une franchise qu'il ne devait plus retrouver que de loin en loin.

Un second portrait de *Sir Charles Grey*, cette fois en officier (gravé par Collyer en 1797), et un portrait de *Lady Inchiquin* (gravé par W. Bond), attestaient clairement, chez Lawrence, comme on peut s'en rendre compte par la seule vue des gravures, cette tendance à la concentration et à l'épuration du style. Mais les deux morceaux capitaux de l'exposition de Lawrence en 1795, ce furent deux dessins, le portrait de famille des *Angerstein* et le portrait du poète *William Cowper*. Ce dernier dessin a été gravé la même année par Bartolozzi : c'est un pur chef-d'œuvre, je le recommande à tous ceux qui croient Lawrence incapable de la force et de la profondeur classiques.

Le poète Cowper, dont ce portrait nous fait voir la douce et pensive figure, était un des plus fervents amis de Lawrence. M. Williams, dans sa biographie du peintre, a publié une lettre charmante et pleine de tendresse que lui avait adressée le poète, l'invitant à « descendre le voir dans sa solitude de Weston » et « à faire pour lui un dessin d'après le vieux chêne ».

Cowper était d'ailleurs un homme à tout le moins singulier. Né en 1731 d'un père clergyman, il avait fait de très sérieuses études, et s'était présenté, après une longue préparation, à un examen pour le poste de *clerk* à la Chambre des lords. Mais lorsqu'il comprit tout à fait qu'il allait être forcé, dans un moment, d'affronter les épreuves orales du concours, et de s'asseoir en face de personnages inconnus qui ne manqueraient pas de vouloir le manger vivant, une telle frayeur le prit qu'il résolut de se tuer. On le sauva de la mort, mais le coup avait été si violent, que le malheureux en resta toute sa vie frappé. Deux ans il n'eut connaissance de rien ni de personne, et passa pour fou; après quoi il se remit, mais jamais complètement; de temps à autre il sentait approcher une crise nouvelle, d'où il sortait malade et découragé. Encore avait-il auprès de lui, à Olney en Buckinghamshire, où il vécut la plus grande partie de sa vie, un certain curé, le révérend John Newton, qui contribuait considérablement à l'affoler. Ce farouche puritain, pour qui Cowper a

composé un recueil d'hymnes resté célèbre, les *Olney Hymns*, ne se fatiguait pas de promettre au malheureux poète les tourments de l'enfer et de lui démontrer les droits qu'il s'était acquis à la damnation éternelle; si bien que l'idée de comparaître devant Dieu plongea Cowper dans une angoisse plus cruelle encore que celle qui l'avait saisi lorsqu'il avait eu à passer l'examen oral pour la Chambre des lords. Avec cela, un des hommes les plus lettrés, les plus fins et les meilleurs qu'il y ait eus. Il vivait à la campagne, chez des amis qui le traitaient comme un enfant, et l'adoraient. Ses vers ne sont pas tous excellents. Ses traductions de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, malgré leur réputation, ne valent pas les traductions de Pope, qui elles-mêmes ne valent pas grand'chose. Sa légende comique de *John Gilpin* nous intéresse surtout par les dessins qu'elle a suggérés à Caldecott et à tous les caricaturistes anglais. Son grand poème didactique, la *Tache*, est correct et froid. Mais plusieurs de ses petites pièces, et notamment un sonnet adressé à son amie, Mme Unwin, sont des chefs-d'œuvre de pure forme et de sentiment délicat. Cowper est mort en 1800, cinq ans après avoir été dessiné par Lawrence. Il avait, dans sa jeunesse, avant le fatal examen, beaucoup aimé la société des filles; mais c'est ce que tout le monde lui pardonnera si l'on songe que le terrible John Newton, son bourreau, n'a pas cessé un moment, jusqu'à sa mort, de lui en faire le plus impardonnable des péchés mortels.

Les envois que fit Lawrence à la Royal Academy, en 1795, attestent, nous l'avons dit, un sérieux effort pour raffermir et anoblir son style. Le jeune peintre avait été évidemment troublé plus que de coutume, l'année précédente, par le dédain que lui témoignaient quelques juges éminents; il s'était juré, avec plus de force encore que de coutume, de contenter ces juges comme il avait contenté le grand public, et de revenir au grand art, malgré les séductions du monde. Le succès de ses envois n'a pu manquer de l'encourager dans cette voie de résistance et de rénovation artistique, et j'imagine que c'est encore sous l'influence de ces aspirations au grand art qu'il se mit avec tant d'ardeur, en 1796, à peindre une énorme composition allégorique, *Satan appelant ses légions*. Cette peinture l'absorba à un tel point que les sept portraits nouveaux qu'il envoya en 1796 à la Royal Academy se ressentirent du peu de temps et de soin qu'il leur avait consacré. Aucun de ces portraits ne mérite d'être cité; le seul qui ait été gravé, le *Marquis de Bath*, gravé par Heath, ne doit sans doute cet honneur qu'au nom du modèle. Un portrait déjà ancien du

Duc de Leeds (gravé en 1792) figurait également à cette Exposition.

Mais Lawrence était tout entier à son *Satan*. Il y mit toute sa



MISS PEEL, FILLE DE SIR ROBERT PEEL, PAR THOMAS LAWRENCE.

science du dessin et de l'expression, toute son habileté de main et toute la puissance tragique que put suggérer à son âme, naturelle-

ment douce et tendre, la lecture de Milton. Il n'est pas douteux aussi qu'il étudia beaucoup à cette occasion les allégories de Reynolds et de Romney, mais surtout celles du Suisse Fuseli, qui vivait alors à Londres, et y était aussi injustement renommé qu'il y est aujourd'hui injustement conspué.

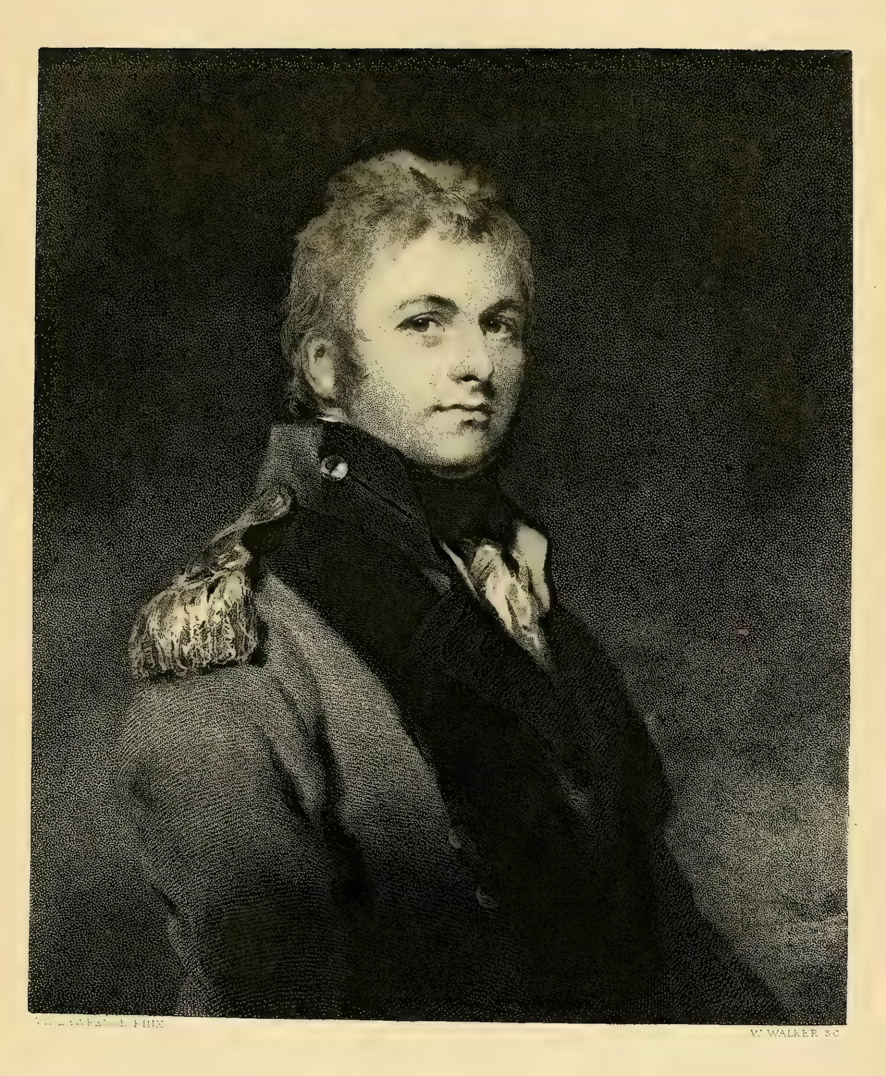
« Lorsque Fuseli vit pour la première fois mon *Satan*, racontait Lawrence, il fut piqué, et me dit : « Vous m'avez pris l'idée. — « Oui, en vérité, lui répondis-je, c'est de vous que m'est venue l'idée, « mais de votre personne et non de vos œuvres. Vous rappelez-vous « que lorsque nous étions ensemble à Stackpole Court, dans le Comté « de Pembroke, vous vous êtes dressé sur le haut rocher qui surmonte « la baie de Bristol, et que de là vous avez contemplé la mer qui se « déroulait magnifique? Vous étiez émerveillé; et pendant que vous « criiez : « Comme c'est grand! Comme c'est terrible! etc. », vous « aviez pris une attitude farouche. Il me sembla voir Satan considé- « rant l'abîme, et j'ai fait à la hâte une esquisse d'après vous ; la « voici. Mon *Satan* se tient tout juste dans mon tableau comme vous « vous teniez ce jour-là sur le rocher! »

Tout cela, d'ailleurs, n'empêche pas Fuseli d'avoir eu quelque droit à retrouver dans l'œuvre de Lawrence sa manière de composer et sa manière de peindre. Mais tout cela n'empêche pas non plus que le *Satan* de Lawrence, aujourd'hui exposé dans l'escalier du Musée de Burlington House, ne soit une œuvre médiocre, froide au delà de toute mesure, affectée, déplaisante pour les yeux. A l'Exposition de 1797, où Lawrence l'envoya, elle n'eut aucun succès, si bien que le maître, qui d'ailleurs la considérait comme un chef-d'œuvre, ne put de toute sa vie s'en défaire, et la garda toujours dans son atelier. Deux portraits où il avait apporté beaucoup de zèle et de travail, exposés la même année, n'eurent pas beaucoup plus de chance. Ni les délicats, ni le public n'en furent pleinement satisfaits. On reprocha au portrait de *John Kemble* (gravé par Cheesmann), la surcharge de l'expression, et l'on trouva fâcheux que Lawrence eût pensé devoir rajeunir et embellir comme il l'avait fait son modèle d'autrefois, *Mistress Siddons*, dont on disait alors qu'il voulait épouser la fille.

Et c'est ainsi que le pauvre Lawrence fut ramené par le destin à cet art de mode et d'agrément extérieur dont il avait noblement essayé de s'éloigner. Que nous y ayons perdu beaucoup, je ne le crois pas. Il me semble que le grand art pour Lawrence consistait davantage dans des machines comme son *Satan*, que dans des portraits délicats et profonds comme le portrait de Cowper, et ainsi il m'est







W. WALKER SC

SIR ALEXANDER HOPE

Gaz. des Beaux Arts

Heliog. & Imp. Chardyre

impossible de regretter qu'il ait renoncé au grand art pour se consacrer à un art qui tout de même lui appartient en propre et qui est charmant par-dessus le marché. Mais lui-même doit avoir été très péniblement affecté de l'impossibilité où il se voyait de marcher à son idéal. Ses lettres de ces années sont empreintes d'une mélancolie qui ne se retrouvera plus ensuite que dans les lettres de la dernière période de sa vie. Il faut ajouter qu'il eut vers le même temps, en dehors de son art, de nombreuses causes de tristesse. Ses embarras financiers redoublèrent quand il eut quitté Piccadilly, pour s'installer avec toute sa famille dans Greek Street. Puis, à peine y était-il installé depuis quelques mois qu'il vit mourir sa mère, et au mois d'octobre suivant ce fut son père qui mourut à son tour, son cher père qu'il aimait comme son enfant et dont il satisfaisait tous les caprices avec une indulgence délicieuse. On raconte qu'il était à table dans une maison lorsqu'on lui annonça que son père était à l'agonie : il s'élança dehors et se mit à courir, nu-tête, à travers les rues; mais si vite qu'il courût, il arriva trop tard.

Abattu par ces deuils et ces misères, découragé par l'insuccès de son *Satan*, qu'il a toute sa vie tenu pour une œuvre de génie, Lawrence se remit à ce qu'il appelait « fabriquer des portraits ». Il vit passer devant lui toutes les célébrités artistiques, politiques et mondaines de l'Angleterre. Et de même qu'un de nos principaux photographes nationaux demande d'ordinaire aux clients qui viennent chez lui s'ils veulent être photographiés *en Capoul* ou *en Marais*, témoignant par là de son profond désir de donner à ces clients une image d'eux-mêmes dont ils puissent être un peu fiers, de même Lawrence n'eut plus, dans les années qui suivirent, d'autre ambition que de plaire à ses modèles, de les représenter tels qu'ils aimaient à se croire, et de maintenir sa vogue aux prochaines expositions.

Les portraits qu'il envoya à la Royal Academy ne représentent d'ailleurs qu'une faible partie de son travail pendant ces années. Il avait adopté une méthode de travail invariable. Il peignait debout, consacrait la première séance à dessiner la figure au crayon sur sa toile, la seconde séance à peindre la tête; et il ne commençait à peindre les vêtements et le décor que lorsque la tête était entièrement achevée. Souvent il arrêtait son travail, la tête finie, par crainte de détruire un effet dont il était content : il recommençait pour le modèle un autre portrait, et gardait pour lui ces ébauches, qui comptent en effet parmi ses œuvres les plus charmantes. Son *Wilberforce* de la Galerie nationale de portraits, son esquisse d'une *Tête de*

femme à la National Gallery sont ainsi des œuvres qu'il a laissées inachevées par crainte d'en détruire la valeur artistique.

Parfois il exigeait un grand nombre de séances et faisait durer les séances très longtemps. On dit qu'il lui arrivait de garder ses modèles assis, immobiles, trois heures durant. D'autres fois, au contraire, il exécutait un portrait en une seule séance d'une heure ou deux. C'est dans ces conditions qu'il a peint, au dire de C. R. Leslie, son admirable portrait de la *Comtesse Grosvenor* (aujourd'hui à Stafford House), et un portrait à mi-corps de *Benjamin West*, « le meilleur portrait d'homme qu'il ait peint ».

« La Révolution française, dit lord Ronald Gower, avait entre autres changements fait disparaître la mode des cheveux poudrés. A l'âge de la poudre succéda l'âge de la pommade. Lawrence était l'homme qu'il fallait pour introduire dans le portrait la mode nouvelle. Les gentlemen s'étaient mis à porter des manteaux et des cols en pyramide, avec d'innombrables gilets de toutes couleurs s'entassant l'un sur l'autre; des bottes à la hessoise, des redingotes de velours bordées de fourrures. Les dames se coiffaient de vastes turbans où étaient piqués des oiseaux du Paradis. Leur taille montait jusque sous leurs bras, que couvraient seuls des gants d'une longueur fantastique, montant jusqu'aux épaules où se dressaient pour les recevoir d'énormes *gigots*. Enfin des boucles de cheveux éparses couvraient le front et les yeux... Pendant les trente ans qui suivirent, Lawrence travailla sans relâche à peindre ses modèles dans ces accoutrements monstrueux. Bien qu'il fût lui-même très simple de manières, et qu'il s'habillât toujours de noir, il n'y a guère de portraits de lui où les modèles, hommes ou femmes, ne soient vêtus de rouge ou de vert, de bleu ou de pourpre. On ne pouvait naturellement pas attendre de Lawrence qu'il refusât d'admettre ou qu'il modifiât dans ses portraits les modes du jour : mais à coup sûr il ne paraît pas s'être rendu compte du ridicule de ces modes. »

Lord Ronald Gower ne prévoyait pas que ces modes de la fin du siècle dernier, les modes féminines surtout, cesseraient de nouveau de paraître ridicules à la fin de ce siècle-ci, et que dans les portraits de Lawrence comme dans ceux de David et de Gérard, les toilettes de 1800, loin d'être une source de déplaisir, contribueraient encore au charme de la peinture. Mais il n'en est pas moins certain que, pendant les années qui suivirent l'insuccès de son *Satan* et qui coïncidèrent en effet avec le plus complet épanouissement de ces

modes singulières, les portraits de Lawrence ont été la plupart assez médiocres, avec des attitudes d'un apprêté souvent comique, des expressions exagérées sans motif, un luxe d'ornements, de décors et de paysages tout à fait hors de proportion avec l'importance du modèle. Peut-être le côté spécialement artificiel et convenu des portraits de cette période doit-il être attribué en partie à la fâcheuse influence exercée sur Lawrence par ses deux meilleurs amis d'alors, le peintre Hamilton et l'acteur Kemble : deux artistes qui ont l'un et l'autre porté à ses dernières limites l'emphase théâtrale.

Quoi qu'il en soit, ces portraits de Lawrence sont assez monotones et assez dénués d'intérêt pour qu'il nous soit permis de ne les citer qu'en passant. C'est ainsi qu'à l'Exposition de 1798, en outre du *Kemble en Coriolan* qui fut gravé par Burgess et qui appartient aujourd'hui à lord Yarborough, tous les envois de Lawrence ont été considérés par ses amis eux-mêmes comme des œuvres médiocres. Les six portraits exposés en 1799 ne valaient pas mieux; un seul a été gravé, celui de l'ami de Lawrence, *M. Samuel Lysons* (gravé par S. W. Reynolds en 1804). En 1800, Lawrence exposa une des œuvres les plus caractéristiques de la manière qu'il pratiquait dans ces fâcheuses années : c'est un portrait de *Mme Angerstein*, une jeune femme se promenant nu-tête, en grande toilette à la mode, dans une île désolée et sauvage.

Les portraits du *Révérend Pennicott* (gravé par S. W. Reynolds), de *Lord Eldon* (gravé par Smith en 1800 et par Finder), figuraient à la même exposition. C'est là aussi que figurait le portrait colossal du boxeur *Jackson en Rolla* (personnage d'un mélodrame, l'*Étranger*, alors très en vogue). Lawrence avait peint cette énorme figure sur la même toile qui lui avait servi naguère pour son *Prospero soulevant une tempête;* il est assez fâcheux qu'il n'ait pas cru devoir, quelques années plus tard, peindre encore un autre sujet sur la toile où il avait peint ce *Rolla*, qui a été gravé par S. W. Reynolds, et appartient aujourd'hui à sir Robert Peel.

L'œuvre la plus intéressante de Lawrence à l'Exposition de 1800 était le portrait de *John Philpot Curran* (gravé par J. R. Smith, par Wagstaff, par Meyer, excellemment gravé par Mac Innes pour la *Lawrence Collection*). Ce Curran (1750-1817) était un fameux orateur irlandais. Il avait été d'abord avocat à Londres, puis s'était fait nommer député au Parlement irlandais, poste qu'il occupa jusqu'à la suppression de cette assemblée en 1801. C'est là qu'il a commencé à se faire connaître; son éloquence était d'un genre particulier, très

soignée et très violente, pleine à la fois d'ironie et de pathétique. Curran avait eu aussi pour le rendre fameux plusieurs duels, notamment avec M. Fitzgibbon, procureur général de l'Irlande. Il s'était marié avec une demoiselle irlandaise, miss O'Dell, qui paraît l'avoir rendu assez malheureux. Il était ford laid, mais l'expression de son visage étonnait par un mélange de force et de mélancolie : tel il nous apparaît du moins dans ce portrait de Lawrence, qui n'est pas un portrait excellent, mais certes le meilleur de ses portraits d'alors. Le peintre paraît d'ailleurs avoir apporté au portrait de cet homme remarquable et fameux plus de soin et de passion qu'il n'en apportait à ses autres ouvrages de la même époque. « Il avait, nous dit Williams, peint d'abord un premier portrait qu'il avait complètement raté et dont il était navré. Peu de temps après avoir terminé ce portrait, il eut occasion de dîner avec M. Curran et de le voir dans tout l'éclat que lui donnait l'animation. Il ne put s'empêcher de lui dire : « Ce n'est pas du tout votre portrait que j'ai peint! Jamais « encore je ne vous ai vu tel que vous êtes. Venez demain, je vous « prie, et accordez-moi une nouvelle séance. » M. Curran, qui devait quitter l'Angleterre le lendemain, ajourna son départ, et c'est en une séance que Lawrence fit ce portrait; on y trouve représentée avec la plus extraordinaire ressemblance la figure d'homme la plus extraordinaire qu'il y ait eu jamais. »

Le succès de ce *Curran* a-t-il de nouveau ravivé au cœur du jeune peintre le désir de relever son art? Toujours est-il que, dans les années qui suivent, on voit par degré les œuvres de Lawrence devenir plus variées, plus sobres, plus solides; ce n'est pas que les envois de 1801, le portrait du *Général Stuart* (gravé par Clint en 1802), le portrait de sir *Edmond Antrobus* (gravé par Clint la même année), ni même le grand portrait de *Kemble en Hamlet* (gravé par S. W. Reynolds et par Egan) soient encore des œuvres très intéressantes, mais on y sent un effort vers quelque chose de sérieux et de noble, en même temps qu'une tendance à varier la composition en harmonie avec le sujet. Le *Kemble en Hamlet* est même le meilleur des portraits de Kemble par Lawrence. C'est une grande toile de dix pieds de haut sur six pieds de large, exposée aujourd'hui dans le vestibule de la National Gallery. Waagen, dans son examen des tableaux des collections anglaises, en loue beaucoup la puissance d'effet et la belle exécution, Lawrence lui-même paraît en avoir été enchanté. Dans une lettre à son amie, Mme Boucherette (dont il avait peint les enfants en 1800), il écrit : « Je suis ravi que vous aimiez

mon *Hamlet*, que je considère comme mon meilleur tableau après mon *Satan*. Mais tout de même je vais essayer maintenant de faire quelque chose de mieux, car je commence à être tout à fait malheureux de me voir indéfiniment occupé à tourner cette roue de moulin, alors que voici précisément la période de ma vie où il serait le plus nécessaire que je m'en dégage. »

Le pauvre Lawrence! cette lettre est le type de ce qu'il n'a point cessé de dire et d'écrire, jusqu'à sa mort. Toujours il lui a semblé que le moment était enfin venu où il allait pouvoir se dégager de sa roue de moulin, et se consacrer à l'art qu'il rêvait.

T. DE WYZEWA.

(*La suite prochainement.*)



UN DOSSIER DE DOCUMENTS INÉDITS

POUR SERVIR A LA BIOGRAPHIE DE

MEISSONIER



N 1842, la réputation de Meissonier était déjà faite : « Ce jeune peintre, disait Théophile Gautier dans le *Salon* de cette année, ce jeune peintre qui s'est révélé tout d'un coup, il y a quatre ou cinq ans, par les délicieuses illustrations de la *Chaumière indienne*, de Bernardin de Saint-Pierre, est arrivé dès les premiers pas à la perfection de son art. Son *Docteur*, son *Moine confessant un malade*, son *Antiquaire*, ses *Joueurs-d'échecs*, valent ce que les Hollandais ont fait de plus fin et de plus précieux. Son *Fumeur* et son *Joueur de basse* de cette année sont, dans leur petitesse, des morceaux inestimables que nous plaçons sans hésiter à côté de Metzu, de Gérard Dow et Mieris ; peut-être même au-dessus, car M. Meissonier, à la vérité du dessin, à la finesse du ton, au précieux du pinceau, joint une qualité que les Hollandais ne possèdent guère, le style [1]. »

Eugène Piot, qui venait de fonder le *Cabinet de l'Amateur*, avait été frappé, comme son ami Gautier, de la perfection de ces petits personnages et, sur ses instances, Meissonier consentit à faire pour

1. *Cabinet de l'Amateur*, vol. I, page 172.

la nouvelle revue, une eau-forte de son *Fumeur*. On sait que cette planche précieuse figure dans le premier volume [1].

Piot ne comptait pas en rester là. A cette époque, il rêvait de se faire éditeur et de publier des livres d'art illustrés par les maîtres contemporains. Un projet de traité était déjà préparé avec Louis Marvy pour la gravure de cinquante planches d'après Rembrandt, un autre avec Théodore Chassériau pour la publication de son *Othello*. L'idée lui vint d'entreprendre un travail analogue sur le Musée d'artillerie. Un de ses collaborateurs au *Cabinet de l'Amateur*, de Saulcy, venait d'être nommé conservateur de ce Musée; il s'offrait à rédiger le texte de la nouvelle publication; quant aux dessins, on en chargerait Meissonier; avec son entente scrupuleuse du costume ancien, la pénétration singulière de son œil, l'impeccable précision de sa main, il ne pouvait manquer de faire merveille.

Piot se mit en campagne et s'adressa tout d'abord au Ministre de la Guerre; c'était alors le maréchal Soult. Le projet fut goûté par le Ministre et, de Saulcy promettant son concours, on se mit rapidement d'accord.

Une convention intervint le 1er février 1843. Piot se chargeait « d'éditer l'ouvrage projeté sur le Musée de l'artillerie, texte et dessins, et s'engageait à le rendre, par tous les moyens possibles, digne de figurer avantageusement dans les bibliothèques d'élite ». Publié in-folio, l'ouvrage comprendrait :

1° Un travail historique sur les hommes de guerre;

2° Une histoire proprement dite du Musée, et la description d'une série d'armes et d'armures complètes;

3° Une suite de soixante planches gravées sur acier.

Le texte serait entièrement écrit et signé par M. de Saulcy.

Enfin le département de la Guerre prélevait cent exemplaires pour « offrir en présent à qui de droit » et souscrivait « cent autres exemplaires au prix qui serait ultérieurement fixé ».

1. Le 25 avril 1885, Meissonier écrit à Piot : « Voici l'attestation que vous me demandez; je m'empresse de vous l'envoyer avec mes amitiés.

« J'affirme que c'est à tort que l'on prétend que j'aurais prêté à M. Piot, pour en faire tirer de nouvelles épreuves, la planche du *Fumeur* gravée par moi; le fait est absolument faux. Il n'a jamais été fait de cette planche d'autre tirage que celui duquel je lui ai donné toutes les épreuves, à l'exception d'un très petit nombre que je me suis réservé. Ce tirage a été fait par mes soins et non par ceux de M. Piot, la planche n'étant jamais sortie de mes mains.

« *Signé :* E. MEISSONIER, membre de l'Institut. »

La convention porte la signature du lieutenant-général, président du comité d'artillerie, baron Doguerau, du conservateur du Musée, de Saulcy, et de Piot.

Le traité signé, il s'agissait d'obtenir l'adhésion de Meissonier. Piot voulait débuter par un coup d'éclat et lui confier les premiers dessins. Des pourparlers eurent lieu; Meissonier acceptait en principe, mais il ne voulait à aucun prix s'occuper de la question d'argent. Dès le premier mot, il renvoya Piot à son beau-frère Steinheil.

..... Ayez en lui plus de confiance qu'en moi-même; il est habile entre les habiles, et c'est lui qui m'a appris mon métier. Tout ce qu'il fera, de quelque façon que ce soit, sera certainement approuvé par votre serviteur qui vous salue, et part avec un grand ennui, car jamais il n'a été dans un aussi grand entrain de travail.

Tout à vous,

E. Meissonier.

Mais les choses ne devaient pas aller si facilement. Steinheil connaissait mieux que personne le talent du jeune maître et montrait les dents sur la question de prix. Piot, de son côté, marchandait et n'obtenait rien. Il avait beau en appeler directement à Meissonier, celui-ci se retranchait derrière son beau-frère.

Cher Monsieur, je voudrais vous dire oui, mais pas moyen de faire entendre raison à Steinheil et de lui faire en rien diminuer les prix que je vous ai donnés. Ne soyez pas fâché contre nous, parce que nous ne pouvons faire l'impossible; et vrai, voyez à faire quelque cas de mon conseil et à vous arranger avec Béranger [1]. Peut-être sera-t-il plus traitable et vous en trouverez-vous encore mieux que d'avoir affaire à deux juifs comme nous......

Salut cordial.

E. Meissonier.

Piot tenait à son choix et Béranger, malgré son talent pour les natures mortes, n'était pas son homme. Bref, il capitula et l'accord suivant fut signé le 2 novembre 1843 :

Entre les soussignés il a été convenu ce qui suit, savoir :

M. Meissonier s'engage à dessiner les armes et armures ci-désignées, et portant au Calalogue du Musée d'artillerie les numéros suivants :

N° 2, armure en pied, à braconnière;

N° 6, armure ciselée et relevée en bosse, sans jambes;

1. Béranger (Charles), né en 1816, élève de Paul Delaroche. « Non loin du *Fumeur*, cherchez un tout petit cadre représentant un trophée de nature morte de M. Béranger; il y a un très grand talent dans cette toile qu'on couvrirait avec la main... Weenix ne renierait pas M. Béranger pour son élève. » (Théophile Gautier, *Salon de* 1842.

N° 27, armure aux lions;

N° 47, demi-armure;

N° 66, armure du règne de Louis XII;

N° 52, armure en pied, aux bâtons croisés;

Nos 110 bis et 132, deux casques ciselés en relief et damasquinés en or.

Ces dessins, destinés à la publication dite le *Musée d'artillerie*, seront faits au crayon, ou à l'aquarelle, avec la précision nécessaire pour être gravés au burin. Ils seront tous signés par M. Meissonier, qui pourra se faire aider dans leur exécution. Le droit de gravure y est attaché au profit de M. Piot seul et de ses ayants droit. Les armures incomplètes seront exécutées comme monuments; les armures en pied, bien que visières baissées, seront animées. Elles seront réduites aux grandeurs ci-dessus désignées. Pour les armures, elles seront réduites à 15 centimètres par mètre, et les casques à 50 centimètres par mètre.

M. Meissonier reste chargé de revoir les épreuves successives du graveur et de la direction artistique qui doit présider à la gravure de ces dessins.

Les dessins devront être exécutés dans le Musée, les armures ne sortant pas de l'établissement, et devront être terminés au premier avril 1844.

Ces dessins seront faits aux prix suivants, savoir : le n° 2, cinq cents francs; le n° 6, cinq cents francs; le n° 27, cent cinquante francs; le n° 47 cinq cents francs; le n° 66, cent cinquante francs; le n° 52, cinq cents francs; les deux casques, trois cents francs, en tout deux mille six cents francs, que M. Piot s'engage à payer à M. Meissonier au fur et à mesure que les dessins lui seront livrés. M. Meissonier aura droit à six épreuves de chaque gravure de ses dessins.

Ainsi d'accord, fait double à Paris le 2 novembre 1843.

E. Meissonier. Eug. Piot.

Meissonier se mit immédiatement à l'œuvre. Installé dans une chambre du Musée d'artillerie mise à sa disposition, il commença son travail. A la fin de l'année il écrit à Piot :

Mon cher Monsieur, nous avons terminé deux dessins, un casque et une armure. Veuillez avoir la complaisance de venir les voir aujourd'hui mercredi, au Musée d'artillerie, de deux heures à trois, mais plutôt à deux heures.

Vous y trouverez votre serviteur y mettant la dernière main et les signant et paraphant.

E. Meissonier.

Les quatre autres dessins furent livrés dans les délais convenus.

Cependant le Ministre commençait à s'impatienter. La publication n'avançait pas; le texte n'était même pas commencé; de Saulcy, qui devait le livrer en novembre 1843, était parti pour Athènes et Constantinople. Dès son retour, il écrivit à Piot que le général Doguerau était fort irrité de ces retards, qu'il parlait de faire cesser les conventions et mettait l'éditeur en demeure de s'exécuter immédiatement. Piot répondait que les dessins étaient en train mais que, pour les continuer, il attendait le texte auquel tout le reste était subordonné.

« Vous comprendrez, disait-il, que je ne pourrais m'embarquer dans une avance de quarante ou cinquante mille francs de gravures et de dessins, sans avoir le texte qui doit me guider dans la distribution des illustrations. Engagez-vous donc auprès du Comité d'artillerie, et votre engagement sera le mien. »

Mais bientôt chacun tira de son côté : de Saulcy se mit en route pour l'Orient, Piot pour l'Italie, le général Dogueraü quitta son comité pour la Chambre des Pairs. Survint la Révolution de 48 qui coupa court à tous les projets de la veille, et le *Musée de l'artillerie* en resta là.

Piot avait conservé les six dessins originaux de Meissonier. En avril 1864, il les comprit dans une vente générale de sa collection. Ils figurent au Catalogue avec les indications suivantes :

MEISSONIER

232. — Casque italien, beau morion ciselé et damasquiné (H,79 du Catalogue du Musée d'artillerie);

233. — Casque italien, forme antique, ciselé et damasquiné (H,132);

234. — Belle armure ciselée, d'après un dessin de Jules Romain (G,68);

235. – Belle armure, dite *aux lions*, ciseléee et damasquinée d'or et d'argent (G,65).

236. — Armure à écailles (G,24);

237. — Armure à bandes perpendiculaires (G,34).

Ces six dessins exécutés à l'encre de Chine rehaussée de blanc, reproduisent avec une précision incomparable et un goût exquis des armes choisies parmi les plus précieuses de notre Musée d'artillerie [1].

Le n° 234 fut acheté 2,000 francs par M. Maillet du Boullay ; le n° 236, par M. Stroobants, 340 francs ; le n° 237, par M. Henneveu, 380 francs. Piot retira de la vente les trois numéros 232, 233, 235 et les céda, quelques années plus tard, à M. Charles Stein qui les possède aujourd'hui.

M. Stein a bien voulu nous autoriser à reproduire le plus important des trois, l'armure dite *aux lions*. On ignore l'origine de ce magnifique échantillon, un des monuments les plus remarquables du Musée des Invalides [2]. On sait seulement qu'il faisait partie de la

1. Le cabinet des estampes possède la photographie de ces six dessins.

2. *Catalogue* de 1890 : « Armure italienne du milieu du XVIe siècle, connue sous le nom de l'*Armure aux lions*. Le plastron et la dossière sont complétés dans le bas par trois lames articulées et portent chacun une croix damasquinée d'argent. Le plastron et les tassettes de sept lames sont décorés de bandes horizontales dessinées par des feuilles de vigne en damasquine d'or. Les spalières, les tassettes,

riche collection d'armes anciennes que les ducs de Bouillon avaient réunie à Sedan, et qui fut transportée à Paris en 1804 [1].

Le dessin de Meissonier est une petite merveille et l'excellente reproduction de la *Gazette* permet d'en apprécier toute la saveur. C'est la précision désespérante du photographe anoblie et complétée par le génie de l'artiste. Regardez à la loupe : le cuir des attaches, la damasquinure des bandes, le repoussé des bordures, le modelé de chaque rivet, tout y est; le moindre détail a sa valeur, ses reliefs, sa couleur, son métal et son exécution propres. Et pourtant, malgré cette prodigieuse traduction mot à mot des infiniment petits, l'outil demeure large, sûr de lui-même, plein d'esprit et d'entrain. L'ensemble n'est pas moins magistral, plein de caractère et de style; bien mieux, l'armure paraît vivante. La bourguignote vide, avec son mufle de lion et sa visière abaissée sur le front absent, a je ne sais quel air farouche. Le plastron, pris à dessein de trois quarts, redresse fièrement sa poitrine aux arceaux puissants. Une main semble saisir l'épée tendue, pendant que les jambes écartées, la droite en avant, la gauche en arrière, les bras accompagnant le mouvement des jambes, l'armure entière s'avance, menaçante et terrible.

Un jour — il n'y a pas longtemps — Meissonier se rappela cette œuvre lointaine de sa jeunesse. Il pria M. Stein de lui montrer ses dessins, les regarda longtemps en silence, puis tout à coup : « Je ne serais plus capable de les refaire », dit-il avec autant de fierté que d'amertume.

Avant de clore ce dossier qui contient encore bien des détails intimes et pittoresques sur le grand artiste, qu'on me permette de citer une dernière lettre; elle est adressée à Piot et porte la date du 1er mars 1885; car Meissonier, qui avait été son ami de la première heure, fut un des fidèles qui le suivirent jusqu'au bout :

« Oui, mon cher ami, je pense toujours au Sénat, et j'y pense même plus que

les gantelets sont bordés d'une bande dorée avec des rinceaux noirs en repoussé. Le casque, bourguignote à laquelle manquent les oreillères, représente une tête de lion d'un travail remarquable, dont la crinière forme le timbre. Les têtes de lions reparaissent aux spalières, aux cubitières, aux gantelets. Le collier de l'ordre de Saint-Michel et son médaillon sont repoussés au haut du plastron et ciselés. Une damasquine d'or donne le cordon du collier et orne de légers filets transversaux les coquilles. Sur le socle, on a recueilli quelques phalanges des gantelets. Cette armure provient de l'ancienne collection de Sedan. »

1. Voir le *Dictionnaire des amateurs français au* XVIIe *siècle*, supplément (Paris, Quantin, 1884).

jamais. Merci donc d'avoir parlé de moi; mais je crains bien que ce ne soit pas encore pour moi le moment.......... Il me faut donc attendre et me contenter de vous prier de faire connaître à M. X., combien je lui sais gré d'avoir pensé que je pourrais ne pas faire mauvaise figure dans la haute assemblée et combien je m'en sens honoré.

Je suis toujours ici (à Poissy) travaillant à ce diable de tableau des *Dragons* qui me ruine comme argent et surtout comme travail. Car vraiment j'oublie que mes vingt, mes quarante, mes cinquante ans même sont bien loin, et je travaille plus que si je les avais encore. Tous les soirs, je tombe de fatigue. Heureusement que le vendredi je ne fais rien et que je me remets de cette peine en causant avec mes amis.

A vous bien cordialement.

E. Meissonier.

Ces lignes si nobles et si touchantes ne sont-elles pas le portrait de l'homme tout entier?

EDMOND BONNAFFÉ.





E Meissonier del.

Schwartzweber Héliog

ARMURE AUX LIONS, DU MUSÉE D'ARTILLERIE

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Clément [illegible]

L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(SIXIÈME ARTICLE [1].)

IV.

LE FAUBOURG SAINT-GERMAIN (FIN).



Deux pavillons d'artistes existent encore dans la rue du Montparnasse. Le premier (nº 23), a été construit par l'architecte Poyet pour Calau, peintre du roi de Prusse, mort à Berlin en 1785, sur lequel nous n'avons trouvé aucun renseignement. Mais la plume allemande de Krafft [2], dénature à chaque instant l'orthographe des noms. Plus loin, ce peintre est appelé Calais, et on serait conduit à soupçonner qu'il s'agit de Callet, si l'on ne savait pas que ce dernier n'était pas au service de la Prusse et qu'il est mort bien plus tard. La porte d'entrée du pavillon est soutenue par deux figures d'Atlantes. Les appartements du rez-de-chaussée, qui se composent d'un boudoir, d'une chambre à coucher, d'un salon et d'une salle à manger, ont seuls conservé leur décoration primitive. Le boudoir, qui a pu servir de salle de bain, est surmonté par une coupole, formant lanterne, dont le plafond est

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts,* 3e période, t. IV, p. 185, 394 et 467, t. V, p. 134 et 267.

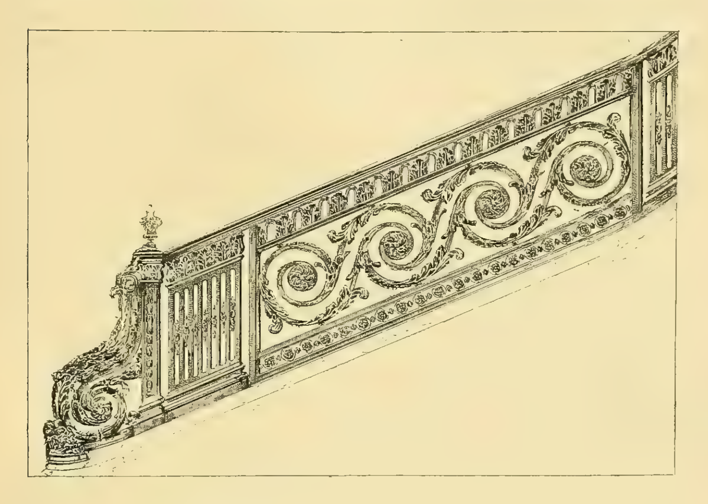
2. V. Krafft et Ransonnette, *Plan des plus belles maisons de Paris,* t. I, pl. 19 et 37.

divisé en compartiments où se jouent des enfants peints à fresques, et portant des guirlandes de fleurs. Les pilastres du salon central sont ornés d'arabesques délicates en stuc, encadrant des panneaux [1], dont la surface est recouverte par des paysages et des tiges de fleurs, dans lesquels sont percés les vantaux des portes. Mieux comprise au point de vue esthétique, mais d'un usage aussi incommode que le reste de l'appartement, la salle à manger est entourée d'une colonnade dont les deux côtés longitudinaux se terminent en exèdres, avec de grands trophées en relief. Vis-à-vis de ce pavillon, est la maison de l'architecte Dorlian [2], qui, après avoir eu divers propriétaires, notamment la princesse Belgiojoso, a été réunie au collège Stanislas. La façade a perdu une longue frise sculptée, représentant le cortège de Bacchus et d'Ariane, dont les nudités mythologiques ne convenaient pas à une maison religieuse. Le vestibule à colonnes a également vu ce Bacchus, qui occupait l'hémicycle autour duquel monte l'escalier, remplacé par une statue de la Vierge. Les quatre pièces qui composent l'appartement du rez-de-chaussée ont conservé intactes leurs boiseries de l'époque de Louis XVI, bien que deux aient été réunies pour servir de chapelle. Dans l'ancienne zone suburbaine, route de Châtillon, 17, M. Daly a également relevé une petite porte qui présente de jolis ornements dans le style de Louis XVI.

L'hôtel des Invalides, qui, pendant près d'un siècle, a terminé Paris du côté du sud-ouest, est trop connu pour qu'il soit besoin de signaler tous les motifs qui en font l'une des plus splendides créations de l'architecture française de la fin du XVII[e] siècle. Nous nous bornerons à mentionner ceux qui présentent un intérêt particulier au point de vue de la décoration. Sur la façade principale on remarque la grille d'entrée, d'un travail de ferronnerie dont le dessin est malheureusement lourd, et les deux pavillons qui l'accompagnent. Le grand portique de la façade offre une statue équestre de Louis XIV, accompagnée de deux Vertus en demi-relief, par Coustou, sculpture remaniée par Cartellier, à laquelle nous préférons le groupe allégorique et les trophées qui surmontent le portail d'entrée. On a exposé le long de cette même façade quatre grands groupes de bronze provenant de la statue de la place des Victoires, qui, faites pour une autre destination, ne s'harmonisent pas avec le style du monument de

1. C. Daly, *Motifs intérieurs*, liv. XVI, t. II, pl. 39-40.
2. C. Daly, *Motifs intérieurs*, t. II, pl. 14.

Bruand et de Mansard. La cour d'honneur est aussi remarquable par ses proportions, qu'imposante par son aspect. Quatre grands réfectoires, ornés de fresques représentant les campagnes de Louis XIV, aujourd'hui presque effacées, et peintes par les Martin, occupent la longueur de cette cour. Elle conduit à la chapelle de l'Hôtel, autre œuvre classique due aux mêmes architectes. Le mobilier de cette



RAMPE DU GRAND ESCALIER DE L'ÉCOLE MILITAIRE.

(Époque Louis XVI.)

chapelle a été dispersé, et il a été refait sous le premier Empire, dans un caractère étranger au style du monument. La grande église consacrée à saint Louis, qui lui fait suite, a permis à Jules Hardouin Mansard, qui l'a construite, de déployer à l'aise ses rares qualités de décorateur. Tout l'effet a été réservé à l'immense coupole d'imitation italienne, qui en forme le centre et que les meilleurs artistes des dernières années de Louis XIV et du règne de Louis XV ont été chargés d'embellir. La calotte de la voûte est revêtue d'une peinture à fresque ou La Fosse a représenté l'*Apothéose de Saint Louis;* il a peint aussi les *Quatre Évangélistes*, entre les arcs doubleaux. Au-dessous du plafond central est une seconde zone où les *Douze Apôtres* sont peints par Jouvenet. La voussure du sanctuaire placé sous un baldaquin à colonnes torses, est divisée en deux caissons où Noël Coypel a retracé

la Trinité et *l'Assomption de la Vierge;* de chaque côté sont des *groupes d'anges musiciens* par Louis et Bon Boullongne. Autour du dôme se développent les transepts et quatre chapelles dont les coupoles sont peintes à fresque. Ce sont : celles de *Saint Grégoire*, par Michel Corneille, restaurée par Doyen, de *Saint Jérôme* par Bon Boullongne; de *Saint Augustin* par Louis Boullongne; de *Saint Ambroise* par Bon Boullongne. Dans ces chapelles se voyaient des statues de saints dont la majeure partie a été détruite ou dispersée; il reste au-dessus des portes qui y donnent accès, des bas-reliefs en pierre, sculptés par Coysevox, Van Clève, Flamen, Coustou l'aîné, Le Gros, l'Espignola et par Slodtz, qui égalent les meilleures compositions décoratives de Versailles. Le pavé du dôme et des chapelles est remarquable par ses beaux compartiments de marbre entremêlés de lis, de chiffres et des armes de France, avec le cordon de saint Michel. La partie centrale de ce pavage modèle exquis de broderie massive, a été supprimée pour faire place au caveau sépulcral disposé dans l'axe du dôme en l'honneur de Napoléon Ier. On a apporté dans une des chapelles le tombeau de Turenne, sculpté originairement pour l'abbaye de Saint-Denis et dû à Toby, l'un des élèves de Coysevox.

Pour apprécier les grandes proportions et la belle ordonnance de cette église, il faut se placer dans l'axe de l'avenue de Breteuil. De là on aperçoit toute l'élégance du portique à deux étages soutenus par des colonnes d'ordre composite, accompagnées d'un fronton aux armes de France et de trophées militaires du goût le plus noble. Au rez-de-chaussée s'ouvrent les deux vantaux d'une porte semée de fleurs de lis et d'attributs fouillés dans le bois par un ciseau vigoureux. Les statues de plomb qui entouraient la coupole s'élançant en flèche au-dessus de ce massif, ont été fondues et remplacées par des consoles. Une destinée plus favorable nous a conservé les grands caissons concentriques qui recouvrent la partie supérieure de la coupole. Rien n'est plus largement compris que ces bas-reliefs composés d'armes et de trophées, auxquels une dorure récente a rendu leur éclat primitif.

L'intérieur des Invalides a été complètement modernisé. La salle du Conseil, richement décorée autrefois, est devenue plus tard une bibliothèque qui elle-même en a été enlevée. Quelques vases de l'ancienne pharmacie sont maintenant exposés sur les rayons vides de cette pièce où rien ne rappelle les magnificences du XVIIe siècle, si ce n'est la corniche du plafond. La grande apothicairerie d'où ces vases ont été enlevés a été soumise à des remaniements qui ont modifié

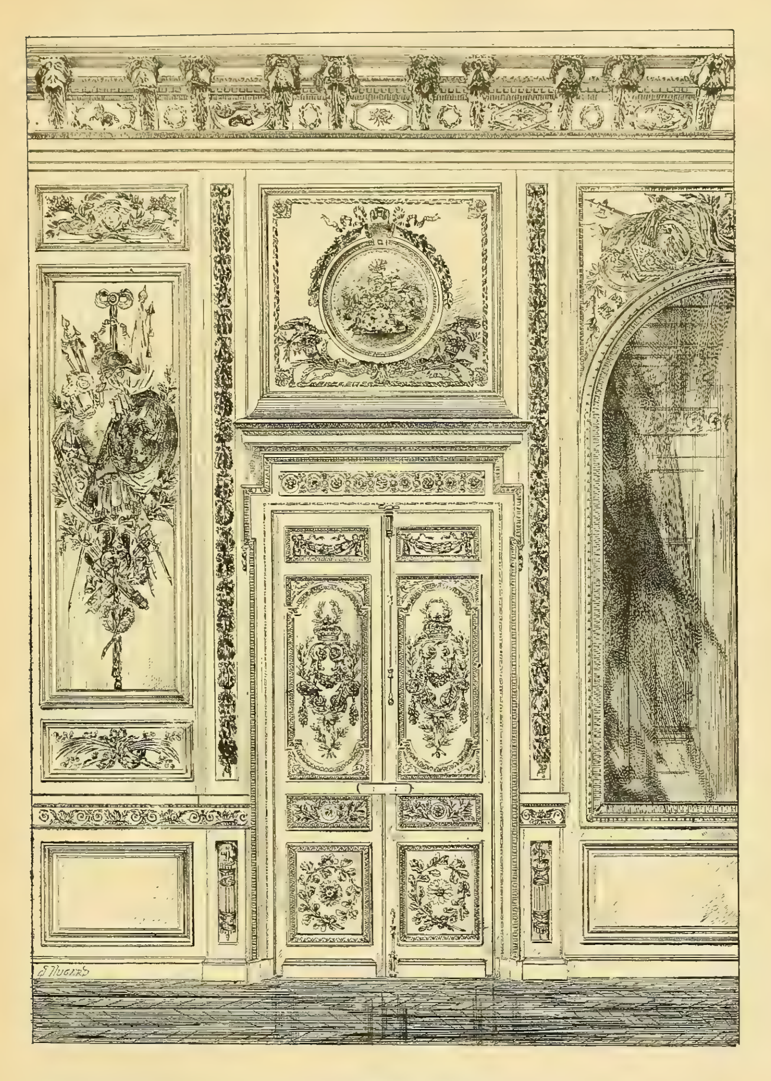
son aspect, lorsqu'on a établi au milieu de la pièce un cabinet de consultation. Fort heureusement cette construction provisoire n'a atteint aucune des sculptures de la boisererie qui conserve encore ses casiers démeublés et les panneaux aux angles arrondis, dans les médaillons desquels sont retracés, avec une délicatesse charmante, des enfants symbolisant la chimie et l'étude des sciences naturelles. Il faut espérer que cet ensemble, dont les éléments sont actuellement dispersés, sera un jour rétabli dans son état primordial.

De même que l'Hôtel des Invalides est un des types les plus complets de l'architecture du règne de Louis XIV, l'École militaire caractérise parfaitement l'esthétique de la dernière période de Louis XV. Ce vaste monument, conservé dans toute son intégralité, est l'un de ceux qui honorent notre école d'architecture dirigée alors par Gabriel, par Louis et par Antoine, et à laquelle nous devons les bâtiments de la place de la Concorde, la Monnaie, le Palais-Royal et le Grand Théâtre de Bordeaux. L'École militaire, commencée en 1752 et terminée en 1773, montre le changement radical qui s'était introduit dans les dispositions architecturales depuis un demi-siècle. Malgré le grandiose de ses proportions, aucune concession n'y est faite au luxe fastueux comme Mansard l'avait pratiqué aux Invalides; tout y porte le caractère à la fois simple et vigoureux de sa destination spéciale. En même temps les aménagements intérieurs y sont traités avec un soin que l'on chercherait vainement dans les galeries dénudées de l'Hôtel des Invalides.

La façade principale de l'École militaire a été reportée en arrière afin de terminer l'aspect du vaste espace du Champ-de-Mars. Gabriel a admirablement réalisé ce programme et il est à désirer que nos neveux retrouvent cette perspective aujourd'hui interceptée par des constructions industrielles, héritage de la dernière exposition universelle. Le pavillon central formant avant-corps, composé de deux étages, est surmonté par un entablement corinthien; il est orné de dix grandes colonnes et de balcons en saillie et accompagné de deux ailes moins colossales destinées à faire valoir la masse du bâtiment principal. La même disposition se retrouve dans la cour intérieure autour de laquelle règne un portique à colonnes et que terminent deux pavillons servant de piédestaux à des génies déployant les plans des batailles de Fontenoy et de Lawfeldt, ainsi qu'une grille d'un beau travail, dont le fronton a perdu son cartouche armorié. Il serait trop long de décrire les nombreux motifs qui se trouvent sculptés sur les frontons et sur le comble du pavillon cen-

tral, ainsi que sur les pavillons de la cour et dans toutes les parties du monument qui se prêtaient à l'ornementation. Les frises, les cartouches, les trophées et les dessus de porte, que l'on y retrouve à chaque pas, sont dessinés avec la largeur que l'on remarque dans les premières gravures de Delafosse et dans celles de Cauvet et exécutées avec une merveilleuse entente de la décoration.

Les appartements intérieurs du pavillon central ont eu l'heureuse fortune de rester tels qu'ils avaient été disposés par Gabriel. On entre tout d'abord par une grille en fer forgé, dans un vestibule orné de colonnes doriques. A gauche est la chapelle dont la voûte, en berceau, s'appuie sur des colonnes corinthiennes. Onze tableaux placés dans les entre-colonnements et sur le maître-autel représentaient la vie de saint Louis ; ils ont été transportés dans la chapelle de l'École de Saint-Cyr. Au-dessus de l'autel, se trouve un bas-relief colossal dans lequel on voit des *Anges en adoration devant la croix*, par Pajou. Un second bas-relief en bois doré, au-dessus de la tribune, représente l'*Adoration de l'Agneau ;* de chaque côté de l'autel, sont d'autres bas-reliefs d'archanges avec des trophées religieux et des portes en bois doré à têtes de séraphins, à droite du vestibule on entre dans les grands appartements desservis par un escalier à rampe en fer forgé d'un superbe travail. Les quatre niches de cet escalier contenaient les statues des maréchaux de Luxembourg et de Saxe, de Turenne et de Condé qui ont été brisées en 1793. L'appartement de réception comprend une salle d'attente lambrissée avec une niche ornée d'attributs de guerre sculptés et dorés qui contient un poêle moderne, dont la pauvreté forme disparate avec les splendeurs qui l'environnent. On passe ensuite dans la salle des Maréchaux qui est sans contredit une des œuvres décoratives les plus importantes de la seconde partie du règne de Louis XV. Les salons de Versailles peuvent seuls rivaliser avec la magnificence de cette pièce qui est d'une conservation exceptionnelle. Il faut ajouter qu'elle appartient à une époque de transition qui n'est pas représentée dans nos palais. Les petits appartements de Louis XV sont franchement dessinés dans le style rocaille que Boucher et Meissonier affectionnaient, tandis que ceux que le roi avait fait établir pour la dauphine Marie-Antoinette, future reine de France, annoncent déjà les délicatesses un peu maniérées de l'école néo-grecque. L'art de Gabriel est empreint d'une originalité pleine de vigueur à laquelle les attributs militaires, les guirlandes et les masques de lion fournissaient des motifs variés avec une largeur incomparable. Jamais il n'a donné plus



SALON DE L'ÉCOLE MILITAIRE.

(Époque Louis XVI.)

libre carrière à ses tendances que dans la décoration de la salle des Maréchaux qu'il a composée de panneaux sculptés sur lesquels se détachent en or des couronnes, des guirlandes et des instruments de guerre. La corniche, appuyée sur des consoles à casques, soutient un plafond en voûte; la cheminée, de proportions grandioses, est surmontée d'une glace à cadre sculptée et enrichie d'une profusion de guirlandes et de mascarons de bronze. Quatre larges panneaux sont occupés par des peintures de Lepaon, reproduisant des événements militaires du règne de Louis XV. Auprès de ce salon est un cabinet revêtu de charmantes boiseries du même style et d'une cheminée ornée de carquois de bronzes dorés et précieusement ciselés.

Les pièces occupées par le général commandant l'École supérieure de la Guerre se composent d'une salle à manger dont la cheminée est d'une disposition pleine d'harmonie, de plusieurs chambres ornées de boiseries sculptées et dorées et enfin d'un élégant salon à panneaux dorés, tout à la fois sobre d'ornementation et riche d'exécution, pour lequel Gabriel s'est inspiré des meilleurs motifs de Delafosse et de Lalonde.

V

LE FAUBOURG ET LE QUARTIER SAINT-ANTOINE.

La longue et large rue qui conduit de la place de la Bastille à la place des Nations perd chaque jour sa physionomie originale. Nous nous rappelons avoir connu le faubourg Saint-Antoine bordé de maisons remontant presque toutes au commencement du siècle dernier, et dont les fenêtres à petits carreaux étaient ornées de balcons ou d'appuis en fer d'un gracieux travail. Elles ont disparu une à une pour faire place à des cités, à des établissements industriels et à des voies nouvelles. Celles qui subsistent sont défigurées par des enseignes commerciales et par des adjonctions parasites. Çà et là cependant nous remarquons encore quelques vestiges d'anciennes demeures ; trois mascarons de l'époque de Louis XIV (n° 89) ; de beaux appuis de fenêtre de style Louis XVI (n° 138) ; d'autres balcons du même style à la maison n° 156. Non loin de cette dernière demeure (n° 210) existait la brasserie de Santerre, avant qu'elle n'eût été transportée rue Notre-Dame-des-Champs, dans le pavillon de Montmorency-Laval dont nous avons parlé. Cet hôtel, où se prépara la journée du

20 juin 1792, et que fréquentaient Philippe Égalité et d'autres personnages politiques de la Révolution, est occupé par un pensionnat dirigé par les Dames de Nevers. Sa longue façade est éclairée par des fenêtres à balcons précieusement travaillés dans le goût de Louis XV. Il y existait à l'intérieur un petit salon revêtu de boiseries sculptées datant de la même époque, qui a été acquis par M. Montvallat. A l'angle du faubourg Saint-Antoine et de la rue de Charonne on a élevé en 1671 une fontaine publique en forme d'édicule orné d'un grand encadrement accosté de deux pilastres et surmonté par une tête de fleurs couronnée de roseaux, d'un bon aspect décoratif.

Les bâtiments de l'ancienne abbaye de Saint-Antoine avaient été reconstruits au XVIII[e] siècle, et par suite ils ne présentaient plus qu'un intérêt médiocre avant d'être affectés par la Révolution aux services de l'hôpital Saint-Antoine. La grande église du couvent a été rasée après avoir été saccagée. Lenoir n'avait pu y retrouver qu'à l'état de fragments, les statues royales qui décoraient les tombeaux des filles de Charles V. L'hôpital des Enfants-Trouvés construit en 1669, a eu la rare fortune de conserver sa destination première, bien qu'il ait changé plusieurs fois de nom et aussi de direction dans les traitements qui y sont donnés. L'hôpital est clos sur le faubourg Saint-Antoine par une grille contemporaine de la fondation, au travers de laquelle on aperçoit la chapelle, spécimen bien caractérisé de l'architecture du XVII[e] siècle, dont la reine Marie-Thérèse avait posé la première pierre.

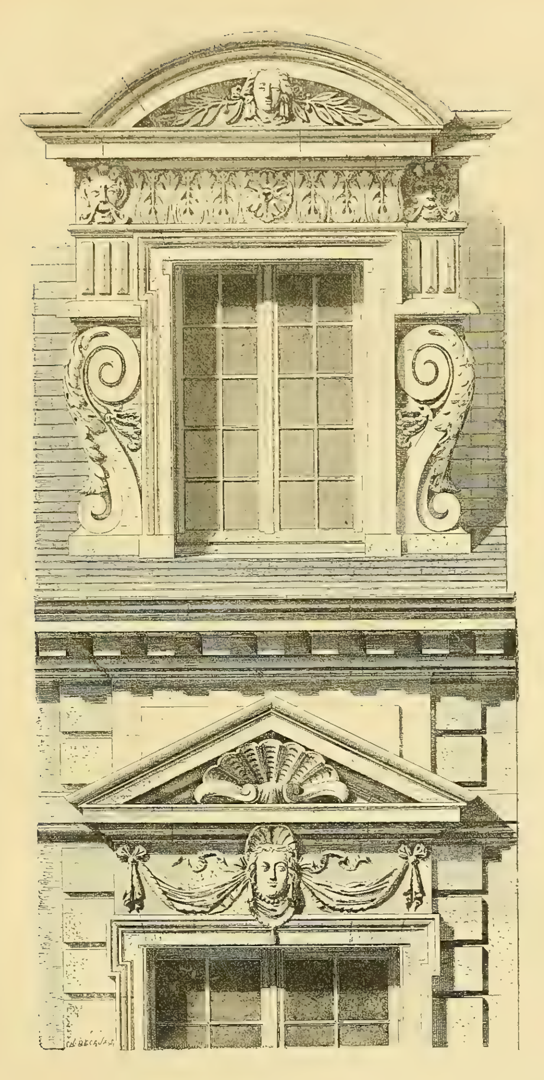
Le faubourg Saint-Antoine aboutit à la place des Nations où l'on voit les deux colonnes élevées pour perpétuer le souvenir du trône qui y avait été disposé lors de l'entrée de Louis XIV et de Marie-Thérèse à Paris après leur mariage. Ces colonnes d'ordre ionique, commencées sous Louis XIV, ne furent achevées qu'en 1788 ; ce fut Louis-Philippe qui les couronna des deux statues de saint Louis et de Philippe-Auguste. Elles devaient accompagner, dans le plan primitif de Perrault, un arc de triomphe de dimensions colossales que l'on construisit provisoirement en plâtre et qui fut démoli sous la Régence. Plusieurs gravures nous ont conservé le souvenir de ce monument qui faisait grand honneur au talent décoratif de l'architecte de la colonnade du Louvre. Le groupe colossal de M. Dalou, représentant le *Triomphe de la République*, tient l'emplacement du portique de Perrault.

La manufacture royale de papiers peints et de papiers veloutés pour l'ameublement dirigée par Reveillon occupait la maison bâtie

en 1711, dans la rue de Montreuil, par Maximilien Titon, secrétaire du roy, qui y avait réuni une belle collection d'objets d'art et en avait fait décorer les plafonds par Poërson et par Lafosse. Cet établissement, ravagé par la populace en 1789, est resté depuis dans l'abandon. On voyait encore, il y a quelques années, au-dessus de la porte, deux figures de marbre soutenant un médaillon de Louis XIV, qui ont été acquises par M. le baron Gustave de Rothschild, en même temps que plusieurs boiseries sculptées de l'intérieur. La manufacture de tissus de Richard-Lenoir, située dans la rue de Charonne (n°s 97, 99 et 101) et qui avait remplacé le prieuré de Notre-Dame-de-Bon-Secours, a subi le même sort. Elle sert actuellement d'habitation à une foule de petites industries qui se partagent son immense étendue. Vis-à-vis (n° 98) s'ouvre le grand portail à colonnes de la communauté des Filles-de-la-Croix (Sœurs des pauvres), dont les ornements sculptés sur le fronton et les vantaux des portes ont été consciencieusement grattés. L'hôtel de Mortagne, qu'habitait le célèbre Vaucanson a été traité avec moins de rigueur. Il a conservé sa façade de style Louis XIV, percée de quatre fenêtres à entablements et à mascarons, ainsi que son grand balcon central. Après la mort de Vaucanson, Louis XVI avait acquis cette maison pour y conserver la collection que le savant mécanicien avait léguée au roi, dans le dessein d'en faire un musée public. Ce fut dans l'hôtel de Mortagne que les membres de la commission des arts et manufactures trouvèrent les premiers éléments qui servirent à constituer le Conservatoire des Arts et Métiers.

On ne peut plus ensuite signaler, dans la rue de la Roquette, qu'un pavillon construit vers la fin du siècle dernier, pour l'une des fabriques de terre cuite qui étaient déjà localisées dans ce quartier. La voussure qui surmonte la porte est meublée de deux figures de femmes appuyées sur un trépied central et symbolisant la Céramique. Nous ignorons à quelle époque on a placé à l'entrée de la maison (n° 2) de la rue des Taillandiers, une grande porte en bois sculpté de l'époque de Louis XV, ornée de médaillons et de trophées de fleurs inscrits dans des encadrements à dragons et à coquilles. Ce beau travail de menuiserie, auquel manque son imposte complémentaire, provient évidemment d'un hôtel luxueux et n'a rien de commum avec l'humble maison où il a été recueilli.

Perdue au milieu des ruelles sordides qui l'enserrent, l'église Sainte-Marguerite réserve quelques surprises à l'amateur assez courageux pour entreprendre ce lointain voyage d'exploration



COURONNEMENT DE L'HÔTEL SULLY (ÉPOQUE LOUIS XIII.)

(D'après les « Motifs historiques », de C. Daly.)

parisienne. Elle possède une curieuse chapelle sépulcrale qui fait comprendre les tentatives malheureuses faites par l'architecture de la fin du XVIIIe siècle, pour approprier à la décoration des édifices religieux, les dispositions et les ornements tirés des temples et des basiliques antiques. Tout dans cette chapelle était machiné comme dans un décor d'opéra, afin de rappeler la mort, et jamais l'effet ne répondit moins au but que se proposait le compositeur. De chaque côté règne une ordonnance de colonnes feintes, séparées par des statues et par des bas-reliefs peints en grisaille. Le vaisseau est éclairé par un plafond carré, dont les caissons sont ornés de rosaces. Au-dessus de l'autel est une grande toile peinte par Briard et représentant les *Ames conduites au purgatoire par les anges*. Cette machine est éclairée par une fenêtre invisible pratiquée en arrière d'un renfoncement pour augmenter la reculée. La chapelle de Sainte-Marguerite a été dessinée par l'architecte Louis dont le talent était bien plus à l'aise, quand il construisait le théâtre de Bordeaux et les galeries du Palais-Royal. Toute la perspective était due à Brunetti le fils ; elle a été plusieurs fois restaurée par suite de l'humidité de l'église, et il n'en reste guère que des traces à demi effacées. Dans une autre chapelle on conserve une suite de tableaux retraçant des scènes de la vie de saint Vincent-de-Paul, dus à Baptiste Feret, à Louis Galloche, à Jean Restout et au frère dominicain Jean André, qui proviennent de l'ancienne maison de Saint-Lazare. Ces grandes toiles sont traitées avec un réel souci de l'exactitude historique. Derrière le maître-autel on a placé ce qui subsiste du monument de marbre consacré par le sculpteur Girardon à la mémoire de sa femme, dans l'église de Saint-Landry, et qui a traversé le Musée des Petits-Augustins avant d'être attribué à l'église Sainte-Marguerite. Un bas-relief colossal représente le *Christ déposé de la croix*, scène autour de laquelle voltigent des groupes d'anges appliqués sur la muraille.

L'extrémité de la rue de Charonne conduisait autrefois au château de Bagnolet, charmante résidence appartenant à la famille d'Orléans, qui fut vendue et morcelée sous Louis XVI. Cette propriété s'étendait à la fois sur le territoire de Bagnolet et sur celui de Charonne. Il n'en reste qu'un gracieux pavillon entouré d'une grille et formant un salon à quatre grandes fenêtres soutenues par des pilastres à chapiteaux ioniques, qui indique l'entrée du château située dans la rue de Bagnolet. M. J. Doucet possède deux groupes d'enfants en terre cuite du XVIIIe siècle, qui proviennent de cette résidence.

Pour rentrer dans la vieille ville, il faut traverser la place de la Bastille, où l'on voit indiqué sur le sol, le périmètre de la forteresse commencée par Charles V et terminée sous Charles VI. Rien ne subsiste de ce remarquable monument dont la façade principale portait les statues de Charles VI, d'Isabeau de Bavière, de leurs deux fils et de saint Antoine, placées sous des dais. Au delà des fossés du château s'ouvrait la porte Saint-Antoine, construite sous Henri II, pour enfermer la Bastille dans l'enceinte de Paris. Les sculptures de cet arc ont été attribuées par diverses traditions à Jean Goujon et à Paul-Ponce Trébatti ; le monument avait été restauré et agrandi en 1670 par Blondel ; il fut démoli en 1777 pour faciliter la circulation. Les deux figures couchées du xvi[e] siècle représentant la Seine et la Marne, qui décoraient l'arc de la grande baie de cette porte, furent alors appliquées sur le mur d'une terrasse qui soutenait le boulevard Saint-Antoine. Elles servirent ensuite d'entrée à l'hôtel que Caron de Beaumarchais fit bâtir, en 1790, par l'architecte Lemoine de Couson, dit le Romain [1]. La demeure de Beaumarchais fut démolie pour l'agrandissement de la place de la Bastille et pour l'établissement du canal Saint-Martin ; les deux divinités marines furent alors transportées au Musée de l'hôtel de Cluny où elles figurent dans le jardin. La ville fit en même temps détacher des murailles de cette maison une suite de huit paysages ornés de ruines et peints par Hubert Robert, qui furent disposés dans une galerie spéciale de l'Hôtel de Ville. Ces peintures, sauvées comme par miracle de l'incendie de 1871, ont été restaurées et sont maintenant placées dans les appartements du préfet. Deux statues de François Anguier, l'*Espérance* et la *Sûreté publique*, provenant également de la porte Saint-Antoine, avaient été recueillies par Lenoir au Musée des monuments français. On les employa ensuite à décorer la façade de Saint-Roch, avant de leur donner un abri définitif à l'Hôtel Carnavalet. La rue Amelot, qui commençait à la tourelle d'angle de la maison de Beaumarchais, conserve plusieurs habitations qui datent de la fin du siècle dernier ; l'une d'elles (n° 138), qui semble avoir été le petit hôtel de M[me] de Waxheim, renfermait des boiseries de l'époque de Louis XVI, qui sont passées chez un marchand.

Trois demeures historiques donnent un intérêt tout particulier à la rue Saint-Antoine. La première située à l'angle de la rue du Petit-

1. V. Krafft et Ransonnette, *Les Maisons les plus remarquables de Paris*.

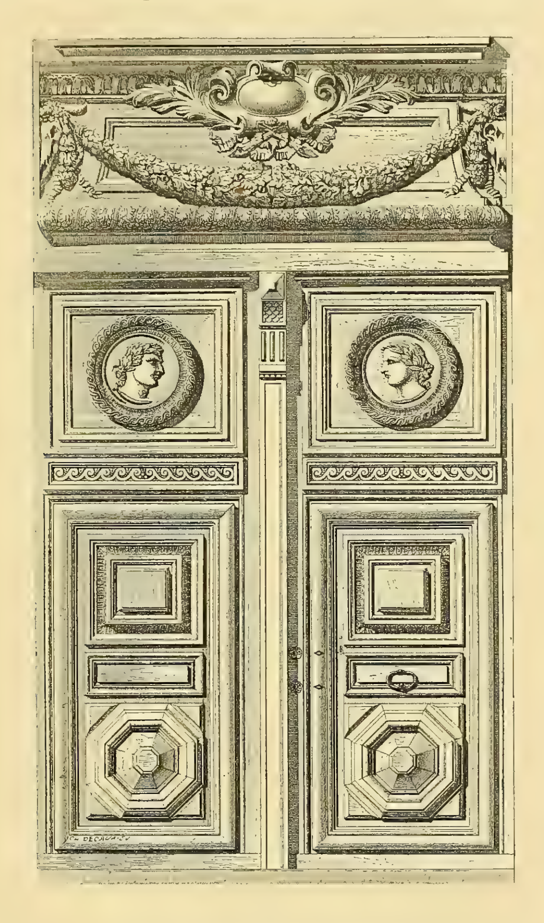
Musc, a été construite par Jean-Androuet du Cerceau pour le duc de Mayenne, et fut ensuite acquise par la famille d'Ormesson. Elle est actuellement occupée par une institution dirigée par les Frères de la Doctrine chrétienne. La façade extérieure offre le caractère des édifices du commencement du XVIIe siècle, qui sont surmontés de toits aux arêtes aiguës, d'une silhouette si hardie, et éclairés par des fenêtres à encadrements de bossages. L'intérieur fut profondément modifié par Germain Boffrand, en 1709, qui avait été chargé de mettre la vieille demeure au goût du jour; il y avait laissé deux traces charmantes de son passage. La première était un salon d'angle de forme demi-circulaire dont les boiseries étaient sculptées avec la plus grande élégance [1]. A l'étage inférieur un autre salon moins luxueux répétait la même disposition. Ces décorations ont été vendues par le propriétaire de l'hôtel, il y a quelques années, et elles ont été transportées dans l'hôtel de M. Cahen d'Anvers, rue de Villejust. Il n'est resté à leur place primitive, que des corniches et des poutres de plafonds décorées d'arabesques et d'attributs dans le goût du XVIIIe siècle, ainsi qu'une voussure cintrée et ornée d'un mascaron formant le motif principal d'un trophée, qui fait partie de la construction originale de du Cerceau.

Le même architecte avait édifié en 1624, pour le contrôleur des finances Gallet, un hôtel qui fut acheté en 1634 par le duc de Sully, ancien ministre de Henri IV. Bien que modifié, suivant les besoins des maisons de commerce qui y sont installées, l'hôtel de Sully a conservé l'ordonnance générale de ses lignes primitives. Les deux pavillons aboutissant à la rue et reliés aujourd'hui par une galerie parasite, sont percés de fenêtres à bandeaux ornés de mascarons soutenant des guirlandes et surmontés de frontons sculptés. La cour noble et majestueuse offre une alternance d'ouvertures et de niches où sont placées quatre statues en pierre représentant les *Éléments*. Des bas-reliefs symbolisant les *Saisons* accompagnent ces derniers sujets et complètent la décoration du premier étage [2]. L'intérieur a plus souffert que les façades extérieures; tout ce qui n'y a pas été modernisé est livré à l'abandon. On y retrouve cependant quelques débris de son ancienne magnificence : ce sont, dans l'escalier, des cartouches et des panneaux sculptés, avec un plafond rampant à

1. V. *Paris à travers les âges*, Quartier Saint-Antoine.

2. V. C. Daly, *Motifs intérieurs*, t. I, pl. 21, et *Motifs extérieurs*, t. I, pl. 1; Rouyer et Darcel, *L'Architecture en France*, t. I, pl., 54; Calliat et Lance, *Encyclopédie d'architecture*, t. IX-X.

médaillon ovale et à mascaron surmontant des caissons à rosaces et à fleurons; un beau pavé en mosaïque dans une des pièces, et enfin



PORTE DE L'HÔTEL DE BEAUVAIS (ÉPOQUE LOUIS XIV).

(D'après les « Motifs historiques », de C. Daly.)

un salon orné de pilastres, de dessus de portes et de corniches dorés dont les lambris délabrés conservent encore le chiffre de Sully.

L'une des œuvres les plus inattendues d'allure de notre ancienne école d'architecture, est l'hôtel qui fut construit pour Henriette Bellier, dame de Beauvais, première femme de chambre d'Anne d'Autriche, par Lepautre [1]. L'architecte n'ayant à sa disposition qu'un terrain restreint et inégal, a trouvé dans son imagination ingénieuse le moyen de surmonter cette difficulté. Rien de plus original que la grande entrée à colonnes et à vantaux sculptés qui donne accès dans un vestibule orné de colonnes doriques et de trophées, ainsi que la cour ovale formant un portique avec pilastres et mascarons. Mais la grande curiosité de l'hôtel de Beauvais est son escalier dont le plan et les ornements sont conçus avec l'élégance la plus savante. La rampe à entrelacs ajourés en pierre est soutenue par des colonnes corinthiennes qui forment des arcades à voussures ornées de trophées et des chiffres des propriétaires; au-dessus règne une corniche à consoles reliées par des guirlandes; sur les paliers sont prodigués des figures de sphinx et des aigles qui concourent à la décoration générale. La façade de la maison nº 42 forme une grande arcade cintrée avec un vigoureux mascaron à la clef et un large balcon de fer forgé du XVIIe siècle. Les appartements du premier étage n'ont conservé de leur décoration primitive et de celle qu'ils avaient reçue lorsque l'hôtel avait été acquis par le président Orry qu'une belle cheminée de marbre sculpté.

Trois édifices religieux se succèdent dans la rue Saint-Antoine. Le moins important est le Temple protestant qui occupe les bâtiments de l'ancien couvent des Filles de la Visitation Sainte-Marie, à l'angle de la rue Castex. La chapelle construite par François Mansard en 1632, sur le modèle du Panthéon à Rome, est l'un des bons spécimens classiques de l'école contemporaine de Louis XIII. La façade principale s'annonce par une sorte de porche monumental en plein-cintre terminé par une archivolte à la clef de laquelle est un cartouche aux chiffres de la Vierge. Au milieu du porche s'ouvre la porte d'entrée en bois sculpté [2] et à entablement soutenu par des colonnes corinthiennes, à laquelle on accède par un perron élevé. La rotonde formant le temple est recouverte par une coupole hémisphérique s'appuyant sur une corniche saillante. Huit pilastres disposés deux à deux et entre lesquels étaient disposées des chapelles, supportent la coupole éclairée par quatre baies et par un campanile ajouré.

1. V. C. Daly, *Motifs extérieurs*, t. II, pl. 1; *Bulletin de la Société des monuments parisiens*, en 1886, nos 3 et 4; Calliat et Lance, *Encyclopédie d'architecture*, t. II.
2. V. C. Daly, *Motifs extérieurs*, t. Ier, pl. 9.

L'église Saint-Paul-Saint-Louis est le premier exemple que l'on ait vu en France du style créé par les Jésuites que l'Italie nous envoyait et qui prit un si grand développement pendant les deux derniers siècles, au détriment de nos monuments religieux. La direction des travaux de la maison professe que les Jésuites avaient établie dans la rue Saint-Antoine, sur l'emplacement de l'hôtel qui leur avait été donné par le cardinal de Bourbon, fut confiée au père Derand. Les largesses de Louis XIII et la toute-puissance du cardinal de Richelieu, protecteur de l'ordre, favorisèrent l'achèvement rapide de cet édifice dont le succès architectural fut immense. On est bien revenu aujourd'hui de cet enthousiasme et on ne comprend plus cette superposition de trois ordres similaires qui semblent un placage étranger au monument qu'ils veulent décorer. Mais les détails rachètent par leur vigueur ce que l'ensemble laisse à désirer sous le rapport du goût.

Toute la sculpture des chapiteaux, des corniches et des cartouches de cette façade, abonde en motifs largement traités, bien qu'ils se ressentent de la lourdeur du style de la première moitié du XVII[e] siècle; nous ne voudrions pas non plus oublier de citer la menuiserie des portes d'entrée[1]. La décoration intérieure offre la même richesse d'ornementation, mais l'église a été dépouillée de tout ce qui ne formait pas corps avec le monument lui-même, à l'exception du grand buffet d'orgues surmonté de trois anges chantant et appuyé sur des consoles à mascarons, et d'une rangée de stalles du même style. Elle a perdu à l'époque de la Révolution le précieux mobilier et les tombeaux qui y étaient conservés. Des quatre tableaux qui décoraient primitivement les cartouches rectangulaires du transsept, un seul représentant *Louis XIII offrant à Dieu le modèle de l'église*, est resté en place; les autres ont été renouvelés après la réouverture du culte. Ces tableaux du transsept étaient attribués par les anciennes descriptions de Paris, à Simon Vouet, mais Lenoir, qui les avait recueillis dans son dépôt, établit formellement qu'ils étaient l'œuvre de Ninet de Lestain, élève de Vouet. Les œuvres de Ninet de Lestain sont très rares à Paris, et il est intéressant de retrouver un des principaux ouvrages, si fatigué qu'il soit par des restaurations successives. L'église Saint-Louis a hérité de deux statues de marbre que Germain Pilon avait exécutées pour la chapelle funéraire des Valois à Saint-Denis, et que Lenoir avait fait sortir de la salle des

1. C. Daly, *Motifs extérieurs*, style Louis XIII.

Antiques du Louvre. Dans ces œuvres, Pilon semble avoir voulu se rapprocher du style de Michel-Ange, de même que la rotonde sépulcrale des Valois rappelait la chapelle funéraire des Médicis à San-Lorenzo de Florence. L'une représente une *Vierge* assise et priant, chef-d'œuvre d'expression douloureuse dont la chapelle de Saint-Cyr a récemment rendu au Musée du Louvre le modèle original en terre cuite peinte. La seconde est une figure du Christ formant le milieu d'un groupe représentant la *Résurrection*, dont deux autres figures montrant des soldats terrifiés par l'apparition, sont déjà au Musée du Louvre. Il faut espérer que notre grand Musée national sera un jour à même de reconstituer l'ensemble de l'une des plus importantes créations de Germain Pilon. On voyait autrefois à Saint-Louis le tombeau érigé en l'honneur de Henri de Condé, père du Grand Condé, par le président Perrault. Il se composait de quatre statues : la *Prudence*, la *Justice*, la *Vigilance* et la *Piété*, accompagnées de quatorze bas-reliefs allégoriques des sujets de l'Ancien Testament, modelés par Jacques Sarrazin et jetés en bronze par les habiles fondeurs Perlan et Duval. Rendu après 1815 à la maison de Condé, ce mausolée a été précieusement reconstitué sous la direction savante de M. Daumet, dans la chapelle du nouveau château de Chantilly. Le transsept a conservé deux groupes enstuc de Nicolas-Sébastien Adam et de Joseph Vinache représentant : la *Religion instruisant un Américain* et la *Religion foudroyant l'Idolâtrie*, composés dans le sentiment païen du XVIIIe siècle. La sacristie est revêtue d'un lambris sculpté dont les deux rangées sont ornées de moulures et de mascarons. Du milieu se détache un buffet à quatre vantaux de même style. Au-dessus est disposée une suite de portraits de Pères jésuites et des pasteurs de l'église. Cette sacristie a hérité d'un groupe en marbre blanc, par Coysevox, représentant la *Vierge et l'Enfant Jésus*, précieuse sculpture que l'on croit provenir de l'ancienne église Saint-Paul, rasée à la Révolution et dont il ne reste plus que les charniers.

Après la suppression du Prieuré de la Culture Sainte-Catherine pour l'établissement du marché qui subsiste encore, on avait transporté, en 1782, dans l'une des chapelles de l'église Saint-Louis, le tombeau du chancelier de Birague et de sa femme Valentine Balbiani, par Germain Pilon. Les figures principales de ce magnifique monument ont seules été conservées et elles font partie du Musée du Louvre. Il a perdu, par suite de ses translations successives à Saint-Louis et plus tard au Musée des Monuments français, la plupart des ornements qui le complétaient. Le Prieuré renfermait aussi deux

curieux bas-reliefs commémoratifs de la bataille de Bouvines, dédiés par les sergents d'armes du Roi, qui sont actuellement à Saint-Denis, et la statue du chancelier Pierre d'Orgemont conservée à Versailles.

L'ancienne maison professe des Jésuites, attenante à l'église, est devenue le lycée Charlemagne. Une rampe à balustre en fer forgé et des décorations peintes rappellent son ancienne magnificence. La cage du grand escalier se termine par un plafond divisé en motifs architectoniques. La partie centrale représente l'*Apothéose de Saint Louis;* dans les voussures angulaires sont les personnifications des *Vertus cardinales;* au milieu sont des cartouches allégoriques encadrés de palmes. Ce grand ouvrage, peint par Giovanni Chirardini, très habile dans la perspective, qui fut envoyé en Chine, en 1698, a été récemment restauré par la Direction des Beaux-Arts, de concert avec l'administration municipale. Chirardini avait également peint à fresque la voûte d'une longue galerie destinée à la bibliothèque, dont les ornements sont aujourd'hui effacés en partie. On y découvre cependant des caissons et des ornements d'architecture qui complétaient les sujets des peintures principales. Au XVIIIe siècle, après l'expulsion des Jésuites, la bibliothèque léguée à la ville par Moriau vint dans ce vaisseau prendre la place des livres de la maison professe; c'est de là qu'elle partit pour être transportée à l'Institut de France.

A. DE CHAMPEAUX.

(*La suite prochainement.*)



LE MEUBLE EN TAPISSERIE

DE

NAPOLÉON Ier



'USAGE de recouvrir les meubles de tapisseries de haute ou de basse lisse ne paraît pas être aussi ancien qu'on le croit généralement. Je n'ai pu trouver encore l'époque précise où cette mode a été pratiquée; il est certain cependant qu'aucun meuble de ce genre n'est inscrit dans les inventaires de Louis XIV; le grand fauteuil qui servait de trône au roi lorsqu'il recevait les ambassadeurs, était garni de velours enrichi de broderies d'or; les meubles des maisons royales étaient recouverts de satin, de brocart, de serge, de velours unis ou brodés selon leur importance; la Savonnerie fournissait des *dessus de formes* en velours avec chiffres, globes, casques, dauphins, cygnes, fleurs, etc.; les maisons de Saint-Cyr et de Saint-Joseph donnaient des tapisseries au petit point, mais de haute ou de basse lisse on ne trouve nulle trace.

Les premiers témoignages écrits de la fabrication, dans les Manufactures royales, de tapisseries destinées à être clouées sur des fûts, ne remontent pas à Beauvais au delà de 1724 et aux Gobelins plus haut que 1748; il est donc à présumer que les tapisseries pour meubles de ces deux Manufactures, que l'on donne maintenant comme de l'époque de Louis XIV, n'ont été exécutées que postérieurement et mis sur des bois du temps.

Le plus ancien meuble des Gobelins a été commandé en cette

année 1748, par Bouvet de Villaumont, trésorier général de la maison du roi; les modèles, approuvés par Ch. Coypel, ont été peints



ÉCRAN DU CABINET DE NAPOLÉON Ier AUX TUILERIES.

(D'après la maquette de Louis David, aux Gobelins.)

par Lenfant, peintre ordinaire du roi, et par Eisen, professeur de dessin de la marquise de Pompadour; au lieu de donner un meuble complet à chaque artiste, on eut l'idée bizarre de confier les fonds à

Lenfant et les dossiers à Eisen; les sujets représentaient un port de mer et les quatre parties du monde avec paysages et animaux. Pour une époque de goût les motifs étaient singulièrement choisis; il faut croire qu'ils eurent quelque succès, puisque, de nos jours encore, Aubusson persiste dans de semblables errements.

En 1750, les Gobelins finissent un meuble pour le château de Bellevue, résidence de Mme de Pompadour, et depuis lors, sous l'évidente influence de la marquise, la fabrication prend, dans les ateliers de basse lisse, un développement qu'expliquent la pénurie des modèles nouveaux pour tentures et le besoin de faire de l'argent avec les produits de la Manufacture.

Le mouvement est donné, il persiste même lorsque les causes qui l'ont fait naître ont cessé d'exister et alors qu'il est reconnu que le talent des tapissiers des Gobelins pourrait être mieux employé.

Dès 1807, Napoléon ordonne qu'on prépare aux Gobelins et à Beauvais l'ameublement en tapisserie de son grand cabinet des Tuileries; il veut que les murs soient décorés de quatre grandes tapisseries représentant des sujets tirés de son histoire; et notamment il désigne la *Peste de Jaffa*, de Gros, c'est ainsi qu'on appelait alors le tableau actuellement inscrit au Musée du Louvre: *Le Général Bonaparte visitant les pestiférés de Jaffa*. Les fenêtres et les portes seront garnies de rideaux, de cantonnières et de portières en tapisserie. Les trois portières auront un fond pourpre semé d'abeilles et des bordures d'ornements et d'attributs; les grands milieux seront: une Victoire avec des trophées d'armes modernes, une Renommée avec des trophées d'armes antiques, les armes de l'Empire avec les attributs du Commerce et de l'Agriculture. Le meuble sera commandé spécialement dans un style analogue aux autres pièces, il aura le fond pourpre avec des attributs et des ornements variés.

Mais, en tapisserie, il ne suffit pas de commander, il faut savoir attendre, même lorsqu'on est Napoléon. La *Peste de Jaffa* avait été mise sur métier en 1806, elle ne sera terminée que 8 ans après; en attendant cette pièce et les trois autres on mit sur les parois du grand cabinet: *Enée poursuivant Hélène dans le temple de Minerve*, d'après Vien, *Vénus blessée par Diomède*, *Zeuxis choisissant un modèle parmi les plus belles filles de la Grèce*, d'après Vincent, l'*Enlèvement de Déjanire* d'après le Guide. Les portières et les cantonnières ne furent achevées qu'en 1811. Le meuble donna lieu à de sérieuses difficultés.

Un premier meuble fut livré aux Tuileries en 1810 en même temps qu'une autre suite composée d'un canapé, d'une bergère, de

six chaises et de deux tabourets destinée à l'appartement de la mère de l'Empereur [1], mais Napoléon ne fut pas content des dessus de formes de son cabinet et il décida de demander à David de nouveaux modèles.



DOSSIER DE FAUTEUIL DE REPRÉSENTATION DE NAPOLÉON Ier.

(D'après la maquette de Louis David, aux Gobelins.)

Le mobilier fut établi dans le sentiment de la hiérarchie officielle, et comprit :

Deux fauteuils de représentation pour l'Empereur et l'Impératrice;

Quatre fauteuils de princes;

1. D'autres meubles furent également commandés aux Gobelins, notamment pour un salon et le cabinet de l'Empereur à Compiègne, la grande salle du salon d'exercice, le salon des Enfants de France aux Tuileries, et le cabinet de l'Empereur au Trianon.

Douze chaises de princesses;

Vingt-quatre pliants;

Deux tabourets de pieds pour l'Empereur et l'Impératrice;

Six feuilles de paravent;

Deux feuilles d'écran.

David se prêta avec une grâce parfaite au désir de l'Empereur et à certaines conditions, de nature cependant à froisser l'amour-propre d'un homme aussi entier et aussi absolu qu'il l'était en matière d'art; il accepta une commission d'examen composée de Vivant Denon, directeur du Musée, et de Fontaine, dont l'autorité faisait loi en architecture et en décoration, et qui avait dessiné jadis, pour l'ébéniste Jacob, le mobilier de l'atelier de David, puis celui de la Convention nationale.

La Commission adopta un fond rouge semblable aux portières et aux rideaux qui se trouvaient déjà dans le grand cabinet de l'Empereur; David exécuta quelques dessins qui furent envoyés aux Gobelins pour servir de types aux autres modèles; la Manufacture ne s'acquitta pas de cette tâche à la satisfaction du maître, elle se permit même de changer la composition du fauteuil de représentation. On décida de recommencer; David refit de nouveaux dessins et, sur sa demande, les frères Debret, dont l'un était son élève, furent chargés d'exécuter les modèles à la dimension des meubles. Les frères Debret se mirent aussitôt à l'œuvre, mais à la suite peut-être d'un malentendu, le travail leur fut retiré et définitivement confié à Dubois, peintre d'ornement, et à J.-B. Lagrenée dit le jeune, élève de son frère Louis.

A l'occasion de ces incidents, David adressa les deux lettres suivantes à M. Lemonnier, administrateur des Gobelins :

Paris, ce 21 août 1811.

Monsieur,

J'ai reçu la lettre que vous m'avès fait l'honneur de m'écrire en date du 21, dans laquelle vous m'annoncés que vous faites exécuter en ce moment les deux dossiers des fauteuils de représentation; vous me prévenés que M. Denon ne vous dit rien des deux fonds de siège, et vous me demandés si vous devés mettre en exécution les deux dessins de siège que vous m'avés fait voir.

Pour répondre en deux mots, Monsieur, à vos différentes demandes, j'ai l'honneur de vous prévenir que je viens d'envoyer à M. l'intendant général tous les dessins qui entrent dans la composition de l'ameublement complet à l'exception des deux dossiers que vous faites exécuter dans ce moment, et que nous n'avons plus l'un et l'autre qu'à attendre de nouveaux ordres de M. l'intendant général.

Aussitôt qu'ils me seront parvenus, j'espère, Monsieur, que l'exécution ira de suite; comptés sur mon zèle pour tout ce qui dépendra de moi.

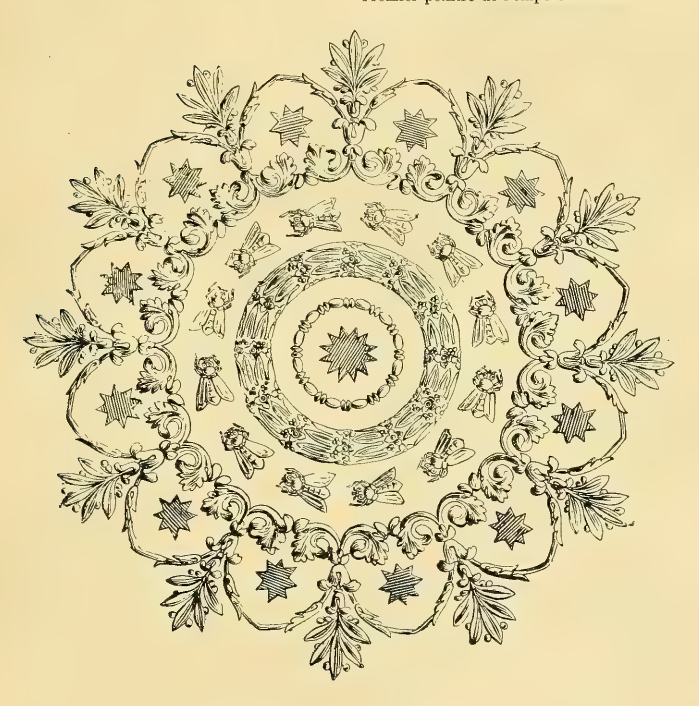
J'ai l'honneur d'être,

Monsieur,

Votre très humble et très obéissant serviteur,

DAVID,

Premier peintre de l'empereur et roi.



SIÈGE DU FAUTEUIL DE NAPOLÉON Ier.

(D'après la maquette de Louis David, aux Gobelins.

Ce 25 août 1811.

Monsieur,

J'ai l'honneur de répondre à votre lettre du 23, des affaires attachées à ma place m'ont empêché de le faire plus tôt. Je vais cependant vous satisfaire sur les différents points contenus dans votre lettre.

Vous m'annoncés que S. E. M. l'intendant général vous ayant renvoyé les dessins de l'ameublement, vous êtes chargé par lui d'en faire faire les modèles en grand;

la Commission à la vérité avait arrêté qu'ils seraient exécutés par M. Debret, peintre, mais S. E. M. l'intendant général, n'en ayant pas été informé par moi, vous aura autorisé à les confier à d'autres, peu importe, pourvû qu'ils soient bien faits, et que le caractère antique y soit bien conservé.

Quant au prix par apperçû auquel vous êtes invité de répondre, je m'abstiendrai d'avoir une opinion, ce point vous regarde exclusivement. Mais quant à ce que vous me faites l'honneur de me demander : *Si l'intention de la Commission est que la totalité dudit meuble soit dans l'exécution en tapisserie* rehaussé d'or, je vous répondrai par l'affirmative, et vous conceverés facilement que l'ameublement devant faire suite, tous les meubles qui le composent doivent être uniformément rehaussés d'or avec la seule différence que les fauteuils de Leurs Majestés seront plus riches de dessin, de forme et de dorure.

Au surplus, je me présenterai mercredi prochain à l'hôtel des Gobelins vers une heure au plus tard, et là je conviendrai avec vous des moyens d'exécution et d'économie, en conciliant le tout avec la dignité inséparable d'un ameublement destiné à entrer dans les appartements d'un grand empereur.

J'ai l'honneur d'être avec la plus parfaite considération,

Monsieur,

Votre très humble serviteur,

David,

Premier peintre de S. M. l'empereur et roi.

Les modèles sont faits sans délai et mis sur métiers aussitôt, car Napoléon n'aimait pas attendre; malgré toute l'activité déployée à la Manufacture, les tapisseries ne furent achevées qu'en 1813; les sièges avec les plates-bandes et les manchettes, les feuilles de paravent et d'écrans mesuraient ensemble 62 1/2 mètres carrés et furent estimés à 59,100 francs; conformément à l'usage, l'argent fut versé à la Manufacture et aussitôt reversé par elle au trésor de la Couronne. Lagrenée et Dubois touchèrent 3,720 francs pour leur travail.

Je n'ai pas à décrire le meuble puisque la *Gazette* en reproduit les parties essentielles : l'époque de la fabrication, les noms de David et de Fontaine suffisent pour le caractériser. Il me paraît cependant que le dessin est plus souple que celui des modèles exécutés dans le style romain à la fin du xviiie siècle; on peut ne pas aimer ce genre compassé et rigide, mais on ne saurait lui refuser la tenue et même la dignité; il répondait du reste au sentiment décoratif du pays puisque les objets les plus usuels en portèrent l'empreinte. Je crois qu'on le juge trop souvent sur ses dérivés affaiblis et que, sans le préférer aux nobles exemples du règne de Louis XVI, on doit lui accorder une sérieuse considération, car c'était un style, et depuis trop longtemps nos arts décoratifs n'en ont plus.

GERSPACH.

UNE NOUVELLE SOURCE DE DOCUMENTS

SUR LES

ARTISTES DIJONNAIS

DU XV[e] SIÈCLE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)



ANS nos deux précédents articles nous avons fait connaître les maîtres des œuvres et les *imagiers* du xv[e] siècle, qui figurent dans les requêtes en modération d'impôt conservées aux Archives de la ville de Dijon. Il nous reste à passer en revue, à l'aide de la même série de documents, les peintres, les enlumineurs, les orfèvres, les tapissiers et les musiciens fixés à cette époque dans la capitale de la Bourgogne.

PEINTRES.

Le premier nom que nous rencontrions est celui de *Henri Bellechose*, peintre et valet de chambre de Jean sans Peur, puis de Philippe le Bon. On a de lui cinq requêtes de 1422 à 1432 [2]. Donnons-en un aperçu avant de résumer la biographie, encore peu connue, de cet artiste, le dernier peintre titulaire des ducs qui ait résidé en Bourgogne.

En 1422, il expose qu'il « n'a heritaige en la ville de Dijon que la maison où il demeure, chargiée de six florins [3], et n'est que demye edifiée »; « nonobstant qu'il ait lectre de mons[r] [le duc] de estre franc, quicte et exant de tous fouaiges et de toutes charges de ville »,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3[e] période, t. IV, p. 347, et t. V, p. 167.

2. Trois de ces requêtes ont été signalées dans la brochure déjà citée de M. Henri Chabeuf, p. 13-16.

3. Cette maison était chargée d'un cens de six florins envers la Sainte-Chapelle des ducs à Dijon.

il a été taxé à quatre francs, « qu'est chose très excessive, actendu sa faculté, et en y a de telx en la ville, riche de III mille francs, qui n'en sont pas [imposés] à deux francs ». Le 17 juillet 1422, le Conseil de ville lui accorda une remise provisoire « d'un franc sur son impost ».

L'année suivante, nouvelle réclamation de sa part. Malgré l'exemption dont il jouit à titre de peintre et valet de chambre du duc, on l'a imposé à six livres, « comme se il estoit le plus riche de la rue ». On devrait bien savoir cependant que ses ressources sont très restreintes et que les « gaiges qu'i[l] prant à cause de son office lui sont mis à la moitié ». Les doléances de Bellechose étaient sans doute un peu exagérées : en tous les cas, il n'obtint qu'une modération d'un franc, le 23 juillet 1423.

Taxé à 3 francs en 1425, il fait valoir que sa femme vient encore d'accoucher, qu'il est déjà « chargié d'autres enfans », qu'il ne touche plus de gages du duc, et qu'il « gaigne de present très poul » (peu). Cette fois, on lui remit six gros (1/2 fr.) (3 décembre 1425).

Quelques mois après, il sollicite une nouvelle réduction, à raison de ses charges de famille et de son peu de « chevance ». Il ne touche toujours pas de gages du duc et « n'a que ce qu'il peut faire de sa brace [de ses deux bras] [1], qu'est petite chose, sur quoy ilui (*sic*) fault maintenir son estat ». On l'a cotisé à 2 fr. 1/2; or, « il n'est pas de plus riches de la rue qui n'en paient pas tant ». C'est la commisération du Conseil qu'il invoque en terminant : « Il vous plaise, messieurs, de vostre grâce, avoir pitié dudict suppliant..., et ce faisant ferez bien, et il priera Dieu pour vous, et se vous avez mestier [besoin] de lui, il est prest de vous servir ». Une diminution de six gros lui fut encore votée, le 11 mars 1426 (n. st.).

Enfin, six ans plus tard, il trace un triste tableau de sa position. Il « n'a en icelle ville [Dijon] ne ou finaige d'icelle aucuns heritaiges que la moitié d'une maison en laquelle il demeure [2], et n'a de quoy vivre que de ce qu'il peut faire moienant son mestier, et pour ce que moienant sondit mestier proffite petit, fait occuper sa femme [3] à vendre

1. Il possédait cependant une vigne à Talant en 1428. *Arch. Côte-d'Or*, B 11340, f. 26 v°.

2. Cette maison était toujours chargée de la redevance de six florins dont nous avons déjà parlé.

3. Bellechose fut marié deux fois. Il épousa en premières noces « Alixant », fille du notaire dijonnais Jean Le Bon (Joseph Garnier, *Notes inédites sur des artistes bourguignons*, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, année 1889, p. 314, 317), et en seconde noces « Jehannote », fille de Philibert Le Bobeliet, bourgeois de Seurre. » (*Arch. de la Côte-d'Or*, B 11340, f. 92 v°-93.)

sel et d'autres petites denrées, pour gaingner sa vie, par le moien d'un poul d'argent qu'elle a eu pour le vendaige de son heritaige qu'elle avoit au lieu de Seurre [1], à cause de sa mère ». Cependant sa quote-part de la dernière imposition monte à 15 francs, « qu'est chose très excessive et importable à luy, et charge de conscience à ceulx qui à tant l'ont imposé ». Le Conseil ne se laissa pas fléchir par ces considérations et n'octroya au pétitionnaire qu'une décharge d'un franc, le 7 avril 1432 (n. st.).

Dans ses trois dernières requêtes, Bellechose ne se qualifie plus de peintre et valet de chambre du duc de Bourgogne. Il en eut au moins le titre cependant jusqu'en 1440, nous le prouverons tout à l'heure.

D'autres documents fournissent quelques détails sur cet artiste, originaire de Brabant [2], mais qui paraît avoir passé la plus grande partie de sa vie à Dijon. Il fut appelé, le 23 mai 1415, par Jean sans Peur, à succéder, comme peintre et valet de chambre de ce prince, à Jean Malouel, mort depuis peu [3]. Ses gages étaient de six gros (10 sols tournois) par jour [4], et il devait, de plus, être remboursé de « tout ce que par certifficacion souffisant lui apperra estre deu par delivrance de coleurs, or et autres estoffes (matières) et choses necessaires que led. Henry pranra et emploira ès ouvraiges de son mestier et que desormaiz il fera pour mondit seigneur » (le duc) [5].

Malouel laissait inachevés des travaux de décoration à la Chartreuse de Champmol-lez-Dijon. Bellechose eut mission de les terminer [6]. De 1415 à 1430, ses occupations artistiques paraissent avoir été nombreuses et assez importantes. Au mois de novembre 1415, il est chargé par le duc de « repeindre » quatre anges placés sur des colonnes de bois, autour du maître-autel de l'église Notre-Dame de Dijon [7]. Ces

1. Seurre, chef-lieu de canton de la Côte-d'Or.

2. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 4467, f. 31. — *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, t. LVIII, f. 81 ; t. XCIX, p. 129. — L. de Laborde, *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. LXIX, note 1.

3. Il mourut vers le 1[er] mars 1415 (n. st.). — *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, vol. LVI, f. 54. — Jean Malouel était d'origine allemande (*Ibid.*, et t. LVIII, f. 174). — Sur cet artiste, cf. C. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans les Flandres...*, Tables.

4. Le 1[er] avril 1418 (n. st.), le duc porta ces gages à huit gros par jour, comme l'étaient précédemment ceux de Malouel. *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, t. LVII, f. 36.

5. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 4466, f. 38 ; B 4467, f. 31 r° et v°.

6. *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, t. LVIII, f. 81.

7. *Ibid.*, coll. Bourgogne, t. XXI, f. 46. — Ce texte a été publié avec quelque inexactitude dans le *Cabinet historique*, 1856, *Documents*, p. 26-27.

colonnes s'étant trouvées « toutes poriez et arces », elles furent refaites par « certains ouvriers estrangiers », sous la direction de Claux de Werve, « tailleur d'ymages » et valet de chambre de Jean sans Peur [1]. Pour « repeindre tout à neuf » anges et colonnes, Bellechose employa du « fin or », de l'azur [2], du « vermoillon », du « blanc », de la « coleur jaune, croye (craie), cole, une livre de vert et deux pintes d'uille » [3].

Nous n'énumérerons pas ici toutes les besognes secondaires qu'il exécuta à Dijon pour la cour de Bourgogne, de 1415 à 1430. Comme tous les artistes d'alors, il décora des étendards, des bannières, des *pennons*, des écussons, des chariots, etc. [4]. D'autres œuvres plus importantes peuvent être mises à son actif.

En 1416, Jean sans Peur lui commanda pour l'église de la Chartreuse de Champmol « ung grand tableau de l'istoire du trespassement de Nostre-Dame » et « ung tableau de la vie de Saint-Denis » [5].

Maintenu dans ses fonctions de peintre et valet de chambre sous le duc Philippe le Bon [6], il fut chargé par ce prince de peindre pour l'autel de la chapelle du château de Saulx [7] « ung grand tableau de environ sept piez de long et trois piez de hault..., auquel tableau seront paintes l'ymaige de Nostre-Dame au milieu, tenant son enfant, et des deux costez, l'un c'est assavoir saint Jehan Évangeliste, présentant

1. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 4471, f. 89 v°-89 bis.

2. Lorsque Bellechose succéda à Malouel, la veuve de ce dernier lui rendit « une once et quatre estellins de fin asur », « une botoille de vernis », etc. *Arch. Côte-d'Or*, B 4466, f. 38.

3. *Ibid.*, B 4471, f. 89 bis.

4. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 382 (liasse); B 1598, f. 252; B 1606, f. 139; B 1625, f. 212 r° et v°; B 1628, f. 203, 212 v°, 251 v°-252; B 1631, f. 155 v°, 179; B 1635, f. 119 v°; B 4471, f. 89 v°, 91, 121; B 4477, f. 42 r° et v°; B 4481, f. 64 v°. — *Bibl. nat.*, ms. fr. 8259, f. 62 r° et v°. — *Invent. des Arch. de la ville de Dijon*, t. III (en cours d'impression), série L, p. 45. — Dans plusieurs de ces documents, Bellechose est appelé « maistre Henry le painctre, demeurant à Dijon ». — Notons au passage qu'en 1427 il peignit « de blanc et de rouge » le jaquemart de l'église Notre-Dame de Dijon, sculpté par « Pierre L'Alement, tailleur d'ymages » (*Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, vol. XXI, f. 67). Ce détail a échappé à Peignot dans l'*Illustre Jaquemart de Dijon*... (Dijon, 1832, in-8°).

5. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1588, f. 222; B. 4467, f. 46 r° et v°.

6. Par lettres du duc du 5 avril 1420 (n. st.). *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, t. XXIX, f. 284; t. LI, f. 79; t. CVI, f. 41 v°. — *Mémoires pour servir à l'histoire de France et de Bourgogne...*, t. II, p. 242.

7. Saulx-le-Duc (Côte-d'Or).

feu monsieur le duc Jehan..., et de l'autre saint Claude, présentant mond. s[r] » (Philippe le Bon)[1].

Le 5 septembre 1429, il traita avec les fabriciens de l'église Saint-Michel de Dijon pour faire les travaux suivants au maître-autel : décorer d'or et d'azur le tabernacle; d'or, d'argent et de « plusieurs couleurs » la statue de saint Michel; peindre sur bois un retable représentant Jésus-Christ entouré des douze apôtres, et un devant d'autel figurant l'Annonciation, d'or, d'azur et de « plusieurs fines couleurs »[2]. L'artiste devait recevoir la somme de 37 francs pour cette commande et s'engageait à la terminer pour la Toussaint prochaine[3].

De 1415 à 1430, l'atelier de Bellechose semble avoir été prospère et réputé. Deux contrats d'apprentissage, découverts par M. Joseph Garnier[4], constatent qu'en 1421 « Jehannin Chrétien », fils d'un marchand de Troyes, et en 1424 « Michellet Estellin, de Cambray », déjà qualifié de « painctre »[5], vinrent recourir aux leçons du maître dijonnais.

A partir de 1430, sa situation subit un complet déclin. Philippe le Bon résidait de moins en moins en Bourgogne et d'année en année les Flandres accaparaient plus exclusivement tout le mouvement artistique de la cour ducale. Jean van Eyck, de glorieuse mémoire, avait été nommé en 1425 peintre et valet de chambre de Philippe le Bon et resta jusqu'à sa mort (1440) l'artiste préféré de ce prince. Deux autres peintres et valets de chambre du duc, Hue de Boulogne et Colart Le Voleur, accomplissent pour lui tous les travaux courants de leur profession. Confiné à Dijon, Bellechose ne participe plus aux commandes. On ne l'a pas sous la main, on l'oublie. Ses gages avaient été réduits en 1427 à 80 francs par an[6] et même ne paraissent pas lui avoir été payés depuis 1428. Ils ne figurent plus dans les comptes de

1. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1628, f. 205. — *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, t. XXIX, f. 208.

2 et 3. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 11340, f. 80. — Nous traduisons sommairement ici le texte latin du marché. M. Joseph Garnier en a déjà donné un analyse dans son *Invent. somm. des arch. départem. de la Côte-d'Or*, série B, t. V, p. 50.

4. *Notes inédites...*, déjà citées, p. 317-318.

5. Ces deux élèves de Bellechose n'ont pas, à notre connaissance, laissé de traces en Bourgogne. Il n'en est pas fait mention non plus dans les recherches de M. Natalis Rondot sur les peintres troyens ni dans les *Artistes cambrésiens* de M. A. Durieux.

6. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1639, f. 64 v°.

1429 à 1440[1] que pour mémoire, avec la mention, en regard, « néant » ou « aucune chose ne lui en a esté paiée ». S'il conserve le titre de « varlet de chambre et peintre de Mgr », c'est une dénomination purement honorifique.

A quelle époque mourut-il ? Son nom est mentionné pour la dernière fois et pour mémoire dans un compte de 1440[2]. Il ne résidait plus alors à Dijon ou il en était absent[3]. Une requête en modération d'impôt de son fils, Guillaume Bellechose, appointée par le Conseil le 22 janvier 1445 (n. st.), nous apprend qu'il était décédé à cette date.

Frappé d'une contribution de 16 gros, le peintre *Huot Le Borgne* remontre à la municipalité qu'il est « povre homme » et qu'il n'habite définitivement Dijon que depuis une année. Le 3 mars 1424 (n. st.), il obtient une modération de 4 gros. — Son séjour à Dijon se constate, d'autre part, de 1423 à 1430[4]. Il y travaillait déjà en 1421[5]. C'est, sans doute, le même artiste que « Huot le pointre », fixé dans cette ville en 1430, 1438 et 1448[6].

« *Jehan Sandre,* alias *Dauphin,* varlet de paintre », demande à la municipalité, en 1445, d'être exempté d'impôt, vu qu'il est « demorant à présent à la cour de mons. le duc de Bourgoingne ».

« *Jacquet le peintre* » est un « povre home et encien, et ne gangne come rien de son mestier, et à grent paine s'en peut-il vivre, et y a très grent pittié en son fet et plus qu'on ne cuide ». Le Conseil le décharge de 4 gros sur 7, le 7 mars 1449 (n.st.). — Il habitait déjà Dijon en 1442-1443[7].

En 1450, « *Jehan le pointre*... a grant charge de petis enffans et n'a de quoy vivre senon de son povre mestier, qui est bien peu de chose. »

Le peintre *Jean Changenet* expose, en 1462, qu'il ne possède « maisons, vignes, censes, rentes ne heritaiges quelconques, excepté la

1. *Ibid.*, B 1643, f. 47; B 1645, f. 65 v°; etc.; B 1673, f. 60 v°.

2. *Ibid.*, B 1673, f. 60 v°.

3. Joseph Garnier, *Notes inédites*..., p. 314.

4. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 4476, f. 53; B 4481, f. 47 v°-48. — *Arch. de la ville de Dijon*, L 357, f. 9.

5. *Bibl. nat.*, ms. fr. 8259, f. 62 r° et v°.

6. *Arch. de la ville de Dijon*, résidu à classer. — Jos. Garnier, *Invent. des Arch. départ. de la Côte-d'Or*, série B, t. V, p. 74.

7. *Arch. de la ville de Dijon*, L 360, f. 67 v°.

maison où il demeure, qu'est chargiée de IX frans de cense chacun an et est vielle et encienne et lui est de grant fraiz à maintenir, et avec ce a charge de norir et administrer la vie de cinq petis enfans qu'il a et sa femme preste à gesir (accoucher) ». Il lui faut de plus, « chacun an, frayer et missionner (dépenser) du sien pour l'entretenement du noble jeu de l'arbeleste, qu'est pour le bien, seurté et deffense de ceste ville et des habitans en icelle en cas de necessité, et mesmement en est roy pour ceste présente année, dont il lui a convenu grandement frayer, selon qu'il appartient et qu'il est accoustumé faire ». On l'a cependant imposé à 2 francs, « qui lui est somme excessive et insupportable, en considérant ses charges dessus dictes et ses facultez ». Le 12 février 1462 (n. st.), une réduction de deux gros lui fut accordée.

Il est fait mention de divers travaux de ce peintre dans les comptes de la ville de Dijon de 1450 à 1461 [1]; il figure aussi dans les statuts des peintres et verriers dijonnais, de 1466 [2]. On ignore la date de sa mort et sa parenté avec Pierre Changenet, peintre à Dijon de 1478 environ à 1500 [3], et avec un autre peintre, bourguignon sinon dijonnais, Jean Changenet, fixé dès 1485 à Avignon où il se maria en 1489 et mourut cinq ans après [4].

« *Jehan Chandelier*, paintre, demorant à Dijon », déclare dans une requête, en 1496, qu'il est « povre homme » et que les ressources de son ménage ne sont guère augmentées par le peu que gagne sa femme

1. *Invent. somm. des arch. de la ville de Dijon*, t. III, série I, p. 6; série L, p. 32, 43 et 105.

2. *Archives histor., artist. et littér.*, t. I, p. 315, 318.

3. *Invent. somm. des arch. de la ville de Dijon*, t. I, série B, p. 44; t. III, série L, p. 32 et 44.

4. D'après les récentes recherches de M. l'abbé Requin, « Jean Changenet, dit le Bourguignon, peintre d'Avignon, originaire du diocèse de Langres », paraît avoir été un artiste de valeur; il fut chargé de plusieurs importantes commandes à Avignon, etc., et pendant un voyage qu'il fit en Bourgogne, il s'engagea, le 5 janvier 1490 (n. st.), à exécuter pour le président de la Chambre des comptes de Dijon, Nicolas Bouesseau, un retable destiné au maître-autel de l'église Notre-Dame de cette dernière ville. De retour à Avignon, d'autres travaux occupèrent ses dernières années et, à sa mort, il laissait l'œuvre promise à peine commencée. Le 25 janvier 1499 (n. st.), un peintre italien, établi à Avignon, Jean Grassi, passa marché devant notaire pour le terminer. Cf. « Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XV[e] siècle », par M. l'abbé Requin, dans le vol. de 1889, de la *Réunion des Soc. des beaux-arts des départ.*, p. 155-158, 162-163, 202-207, 213-215.

comme « matronne et jurée » (accoucheuse). — Il exécuta divers travaux pour la ville de 1494 à 1504 [1], et était sans doute parent du peintre Barthélemy Chandelier qui travaillait à Dijon en 1474 [2], et de l'imagier Guillaume Chandelier dont nous avons précédemment parlé.

En dehors de ces quelques artistes, nous pourrions donner déjà, quoique nos recherches soient loin d'être terminées, une liste fort imposante de peintres dijonnais du xve siècle ; mais réduite ici, faute de place, à une énumération de noms et à quelques détails sommaires, elle offrirait peu d'intérêt. Aussi, nous n'extrairons de nos notes que deux ou trois indications, au hasard et simplement pour constater l'abondance des sources documentaires sur ce sujet.

« *Jehan de Masoncelles*, paintre, demorant à Dijon », exécuta, en 1436, « ung tableau de bois de environ trois piés de hault et deux piés et demi de large, représentant la pourtraicture et semblance de la personne de Mgr (le duc Philippe le Bon), revestu de ses mantel et colier de son ordre de la Toison d'or, lequel tableau icellui s^r a fait mectre et asseoir en l'église des Chartreux lez Dijon, emprès deux autres semblables tableaulx aussi représentans les personnes de feux Mss^rs les ducs Philippe et Jehan de Bourgoingne, que Dieu absoille, ayeux et père de mondit s^r » [3]. Ce Jean de Maisoncelles est connu par un autre document de 1426 [4]. Nous le retrouverons plus loin, en 1439, à propos de l'enlumineur Jean de Pestinien.

Adam Dumont peignit, en 1459, une « istoire de l'Annunciacion Nostre-Dame » dans une des salles de la Chambre des comptes de Dijon [5]. Il exerçait son art en 1454-1467 [6].

1. *Invent. somm. des Arch. de la ville de Dijon*, t. II, série G, p. 16, 82; t. III, série I, p. 6, 13, 15, 23, 32.

2. *Arch. de la ville de Dijon*, série I, p. 6.

3. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1659, f. 97 v°. — *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, t. XXIX, f. 102.

4. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 382 (liasse).

5. *Ibid.*, B 4507, f. 49 v°.

6. *Ibid.*, B 4505, f. 52 et 65; B 4505 *bis*, f. 13. — *Invent. somm. des Arch. de la ville de Dijon*, t. I, série B, p. 42; t. III, série L. p. 105. — *Invent somm. des arch. département. de la Côte-d'Or*, série B, t. II, p. 128. — *Arch. histor., artist. et littér.*, t. I, p. 315, 318. — Un autre Adam Dumont passa, en 1490, un contrat d'apprentissage avec le peintre bourguignon, fixé à Avignon, Jean Changenet, de qui il a été question ci-devant. Cf l'abbé Requin, *ouvrage cité*, p. 156 et 166.

ENLUMINEURS.

« *Jehan de Pestinien*, natif de la ville de Paris..., c'est *(sic)* party hors de son païs pour la force des guerres et c'est retrait ès païs de mons. le duc de Bourgoingne pour gaignier la vie de lui, sa mère et sa femme, laquelle [mère est agiée de IIII^{xx} et six ans et plus, et sa femme maladive, tellement qu'elle (s) ne se puent aydier, mais fault que le dit suppliant les gouverne comme deux enffans, qui lui est à mout grant charge. » Il a « grant peine » à gagner sa vie, « car il ne treuve personne qui lui face riens faire, pour les guerres, comme chascun c'est (sait), ne n'a ledit suppliant ne rente ne revenues, mais fault qui vende de jour en jour tant (peu) qu'il a pour le vivre de lui, sa mère et sa femme ». Le Conseil lui fait remise, le 14 juillet 1432, de 6 gros sur 3 francs, montant de sa taxe. Le 5 novembre 1434, une nouvelle décharge lui est accordée pour une autre imposition.

Dans ces deux requêtes, Pestinien n'indique pas sa profession. Il était enlumineur. MM. L. de Laborde[1], Alex Pinchart[2] et C. Dehaisnes[3] ont établi, d'après les Archives départementales du Nord, qu'il remplissait les fonctions de valet de chambre et enlumineur du duc Philippe le Bon en 1441-1446. Les Archives de la Côte-d'Or complètent la biographie de cet artiste.

En 1430, il relie « le cartulaire de la ville » de Dijon [4]. Le 27 février 1459 (n. st), Philippe le Bon lui concéda une pension à vie de 30 livres par an « veue, dit le prince, la supplicacion de Jehan de Pestinien, pouvre ancien homme, aaigié de soixante-dix-huit ans ou environ, demourant en nostre ville de Dijon, contenant que, dès sa jeunesse, il a servi feu nostre très chier s^{r} et père, cui Dieu pardoint, et depuis son trespas l'avons retenu en nostre varlet de chambre et enlumineur... ; mais combien qu'il nous ait servi le

1. *Les Ducs de Bourgogne*, t. I, p. 381, 388.

2. *Archives des arts...*, t. III, p. 99-100.

3. *Invent. somm. des Arch., départ. du Nord*, série B, t. IV, p. 163, 165, 167.

4. *Arch. de la ville de Dijon*, résidu à classer. — « Jaquet l'emmailleur » toucha 27 sols 6 deniers tournois « pour avoir mis audit cartulaire deux armaulx de coyvre dorez et emmailliez, armoyés aux armes de lad. ville ». *Ibid.* — Ce cartulaire existe encore, avec son ancienne reliure, aux Archives de Dijon, où il porte la cote B 114.

plus longuement qu'il a peu sievir (suivre) nostre court, il n'a peu avoir paiement des gaiges appartenans à sondit office, et pour ce est demouré povre et desnué de tous biens, tellement qu'il n'a de quoy vivre sinon par mandicité, se nostre piteuse et bénigne grace ne lui est sur ce impartie... » [1].

Pestinien mourut à Dijon le 26 janvier 1463 (n. st.) et fut inhumé dans l'église Notre-Dame [2]. — Peintre en même temps qu'enlumineur, il travailla, en 1438-1439, à un retable que le cardinal Jean de La Rochetaillée, archevêque de Besançon, avait chargé ses exécuteurs testamentaires de faire exécuter pour une chapelle de la cathédrale de cette ville [3].

« *Thevenin Reez*, enlumineur », obtient, en 1444, un dégrèvement de 7 gros sur 27, à la suite d'une enquête où il constate qu'il « n'a aucunes rentes ne revenus... de quoy il puisse gouverner lui, sa femme, enfans et mener son povre estat. » L'année suivante, à deux reprises, de nouvelles réductions lui sont accordées, vu « son povre estat et faculté »; il « a esté longuement malade, à l'occasion d'un mauvais vent qui le frappa vers la porte Guillaume, dont il a esté et est encore en voie de perdre la moitié de son corps », et il a dû dépenser beaucoup « pour phisiciens, sirorgiens et barbiers qui l'ont gouverné de sa maladie ». En 1434, il avait enluminé pour le duc un exemplaire des statuts de l'ordre de la Toison d'or [4] que ce prince venait de fonder. Il mourut en 1458 [5].

Une requête de 1469 fait mention du « petit *Jehanin*, enlumineur »; une autre, de 1473, émane de « *Jehan dit la Barbe*, enlemineur (*sic*) », qui vivait encore à Dijon en 1490 [6].

Des autres enlumineurs dijonnais du xve siècle, nous ne citerons

1. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 395 (liasse) et B. 1742, f. 56 r° et v°.

2. *Ibid.*, B 1750, f. 103; B 1751, f. 118-119.

3. *Arch. départ. du Doubs*, série G. Délibérat. du chapitre métropolitain de Besançon; délibér. des 24 novembre 1438, 10 novembre et 2 décembre 1439. Nous en devons l'indication à l'obligeance de notre confrère et ami M. Jules Gauthier, archiviste du Doubs. — De ces délibérations, très sommaires malheureusement et peu explicites, il semble résulter que Pestinien reçut mission, avec un autre peintre du nom d'Antoine Oriet, de terminer le retable en question, commencé par un « magister imaginum » dont le nom n'est pas exprimé, et que le peintre dijonnais Jean de Maisoncelles y collabora également ou, au moins, en fit la réception.

4. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1653, f. 101 r° et v°.

5. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1738, f. 139.

6. *Invent. somm. des Arch. de Dijon*, t. III, série L, p. 45.

que *Pierre de Comèdes* qui, en 1425, orna un « kalendrier » pour la Chambre des comptes de Bourgogne, de « cinq histoires tant du crucifiment de Notre-Seigneur que autres » [1].

VERRIERS.

Une requête est adressée au Conseil, en 1423, par la veuve du verrier *Jean Rossignol*. Ce Rossignol (*alias* Rossignot, Rocinot) était à la fois plombier et maître verrier à Dijon. Il fut nommé, le 19 mars 1415 (n. st), verrier de Jean sans Peur, à charge spéciale de « faire et retenir en estat toutes les verrières et ovraiges de verrières de toutes les maisons et édiffices de ses hostelz à Dijon » [2]. Les mentions assez fréquentes qui le concernent dans les comptes de 1412 à 1421 ont trait plutôt à des travaux de plomberie et de vitrerie qu'à des œuvres d'art proprement dites. Notons cependant qu'il reçut 12 gros en 1421 « pour avoir refaicte une ymage de madame Sainte-Agne » [3], à une verrière de l'hôtel des ducs [4].

Dans une requête de 1425, « *Perrin Romain*, verrier, demeurant à Dijon », nous apprend qu'il venait de passer un an à Poligny (Jura) pour faire les verrières de l'hôtel de Jean Chousat, conseiller de Philippe le Bon.

De « maistre *Thierry Esperlanc* [5], verrier », il existe six requêtes, de 1425 à 1454; trois au moins méritent d'être signalées. En 1431 ou 1432, il remontre qu'il « n'a revenue ne marchandise quelconques, ne aussy n'a de present varlet ne apprentis qui aucune chose lui puisse gaingnier, fors tant seulement le labour de ces (*sic*) mains ». Il y avait probablement un peu d'exagération dans sa supplique, car on ne le dégreva que de 2 francs sur 12. — C'est en vers plus que médiocres d'ailleurs qu'il s'adresse au Conseil pour réclamer une

1. *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, t. CIV, f. 132.

2. *Arch. de la Côte-d'Or*, B. 4467, f. 32. — *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, vol. LVIII, f. 81.

3. *Ibid.*, B. 4461, . 32 — v° 33; B 4466, f. 53 et 56 v°; B 4467, f. 47 v°; B 4471, . 56, 70 et 83; etc.

4. *Bibl. nat.*, ms. fr. 8259, f. 38 — v° 39.

5. Il est appelé ailleurs *Esparlong*, *Esparlant*, *Espallant*, *Espellant*, etc. — Il était de Delft. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 11,339, f. 8 v°.

nouvelle réduction en 1445. Neuf ans plus tard (1454), on l'exonère encore d'une partie de sa taxe, en considération de ce que « il est homme viez et fleisble de sa personne, par quoy ne peut plus ouvrer ».

Il était déjà verrier à Dijon en 1421. Il toucha, cette année, 32 francs, 4 gros pour « ung panneaul de verrière auquel il a fait la representacion de mons. le duc Jehan »[1]; vitrail placé au chœur de l'église des Chartreux de Champmol. Le 18 avril 1428 (n. st.), il succéda, comme verrier du duc à Dijon, à Jean Rossignol, décédé depuis quelques années[2]. Il s'était associé pour les travaux de son métier un autre verrier dijonnais, « Perrenet de Tul », après la mort duquel il conclut, au mois de mars 1429 (n. st.), un arrangement avec le tuteur de la fille du défunt pour liquider la société et terminer les commandes en cours[3]. De 1430 à 1434, on relève assez souvent son nom dans les comptes[4]; en 1432, notamment, Philippe le Bon lui fit faire son portrait dans une verrière de l'église des Chartreux[5], en regard de celui de son père, le duc Jean sans Peur, qu'Esperlanc avait exécuté onze ans auparavant. Il vivait encore, nous l'avons vu, en 1454; mais Guillaume Spicre avait été appelé, dès le 8 mai 1450, à le remplacer dans l'office de verrier ducal[6]. En 1455, il était mort et sa veuve continuait son commerce[7].

En 1431-32, « *Laurençot le verrier* » n'a « feul ne mesnaige » et « ne tient que l'ovreur sur la rue où il ouvre de son mestier ». « Demourant en une chambre » et « non marié, quand il veult boire ne mangier, il s'en va avec ses voisins ou en la taverne ». Il a cependant été cotisé à 2 francs, « laquelle somme il n'a pas vaillant ». « Se vous ne le mectés à pris raisonnable, — dit-il dans sa requête, — il laissera la ville. » Une réduction de moitié lui fut accordée. — En 1436, il n'avait pu payer une nouvelle taxe, et on avait saisi « en son ouvreur ung tableau ouquel sont painctes les ymaiges de Nostre-Dame et de sainte Katherine ».

1. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 11674, f. 12.

2. *Ibid.*, B 4480, f. 57 v°.

3. *Ibid.*, B 11340, f. 52, — v° 53, 73 v°.

4. *Ibid.*, B 1651, f. 112 v° — 113; B 4481, f. 66 v°; B 4481 *bis*, f. 52; B 4485, f. 45; etc.

5. *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, t. XXIX, f. 264. — *Arch. de la Côte-d'Or*, B 1649, f. 102 v°.

6. *Bibl. nat.*, coll. Bourgogne, t. XXIX, f. 14.

7. *Arch. de la ville de Dijon*, liasse L 649. — *Arch. de la Côte-d'Or*, B 4505, f. 67 v° - 68.

« *Thomas Noirevault*, verrier », est un « povre ancien homme »; il ne fait que « vendre ung peu de verres » (1445).

Imposé en 1454 à 6 gros, *Antoine Dubois* remontre « que lui est chose bien excessive, veu qu'il a femme et enffans » et que « sa femme est en gesine, où il y fault fraier beaucoup; et si sont aujourduy les ouvraiges petits et bien ravalez, à l'occasion de ce qu'il est peu d'argent ». On le déchargea d'un gros. — Le même Dubois travaillait comme peintre et verrier à Dijon de 1459 à 1475 [1].

Parmi les autres peintres-verriers dijonnais du xve siècle, nous ne citerons ici que *Thibaut La Leurre*, dont nous avons déjà mentionné le nom dans la *Gazette* [2]. Il fut nommé, le 26 février 1469 (n. st), verrier du duc à Dijon, en remplacement de Guillaume Spicre, qui avait résigné cet office en sa faveur [3]. De nombreux documents le concernent de 1466 à 1517 [4].

ORFÈVRES.

Il existe trente-sept requêtes d'orfèvres dijonnais pour la seule période de 1417 à 1449. C'est dire qu'elles sont si nombreuses qu'en cette rapide revue d'ensemble nous ne pouvons pas leur consacrer les développements nécessaires. Ce ne serait pourtant pas un des chapitres les moins intéressants au point de vue de l'histoire de l'art dans la capitale de la Bourgogne. Tôt ou tard, du reste, nous aurons à étudier ailleurs en détail toute la série de ces artistes, presque inconnus pour la plupart [5], qui s'appelaient Jean Vilain (1407-1433), Thomas Lorote (1413-1441), André de Vailly (1416-1447), Bernard Humbelot (1441-1477), sans oublier surtout la dynastie des Loyet, débutant à Dijon au milieu du xive siècle pour s'éteindre brillamment, à la fin du xve, en la personne de Girard Loyet, valet de chambre et

1. *Arch. de la Côte-d'Or*, B. 311 (liasse); B4507, f. 44; B 4508, f. 52. — *Invent. des Arch. de Dijon*, t. III, série K, p. 18; etc.

2. 3e période, t. XXXV, p. 330.

3. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 396 (liasse).

4. *Ibid.*, B 4513, f. 71 vo; B. 4514, f. 83; B 4515, f. 62, 75 et 83. — *Bibl. nat.*, ms. fr. 8260, f. 148-149. — *Invent des Arch. de Dijon*, t. III, série I, p. 6; série K, p. 9, 10; série L, p. 124; etc.

5. Notre savant confrère M. Joseph Garnier a déjà posé bien des jalons pour cette étude dans une curieuse brochure sur les *Anciens orfèvres de Dijon* (Dijon, 1889, in-8o). — Citons aussi la plaquette de M. Clément Janin, *Les Orfèvres dijonnais* (Dijon, 1889, in-12).

orfèvre de Charles de Téméraire, général maître de ses monnaies en Bourgogne, et auteur, entre autres œuvres, du reliquaire donné par ce prince en 1471 à la cathédrale de Liège où l'on peut encore l'admirer aujourd'hui [1].

TAPISSIERS.

Nous inscrivons ici cette rubrique uniquement pour avoir l'occasion de répéter que jusqu'à présent nous n'avons pas trouvé la moindre trace d'un seul atelier de haute ou de basse lice pendant tout le moyen âge, ni à Dijon ni dans toute autre ville de Bourgogne et de Franche-Comté. Les « tapissiers » mentionnés dans les documents bourguignons du xive au xvie siècle ne sont pas des fabricants de tapis, mais des marchands d'étoffes d'ameublement, de fournitures de literie, etc., entrepreneurs, au besoin, de tentes pour Philippe le Bon, comme Perrin Billart, signataire de trois requêtes en modération d'impôt, de 1444, 1449 et 1455 [2]. Un peu plus tard, de 1461 à 1471, les deux seuls tapissiers dijonnais dont nous ayons jusqu'ici retrouvé les noms ne font guère autre chose que « essorer » de temps en temps les tapisseries conservées à l'hôtel des ducs [3].

MUSICIENS.

En 1422, « *Jehannin Dufour*, maistre des orgues », est un « povres homs, lequel n'a maison, héritaiges ne revenues quelconques, et si ne scet aucun mestier dont il puisse gaigner la vie de luy et de sa femme, fors ques (*sic*) de son povre mestier qui luy est de très petite revenue ». Imposé à 2 francs, on l'exonère de moitié. Il adressa deux nouvelles requêtes au Conseil en 1423 et 1424. Lors de la première entrée du Philippe le Bon à Dijon (1422), il fut chargé de « mener (jouer) des orgres (*sic*) devant mgr (le duc), pour l'onneur de la ville » [4].

Dans une supplique de 1427, « *Jehan le menestrier* » déclare fièrement que, s'il n'est pas riche, il « vit aussi loyalment de ses fleutes » que n'importe quel Dijonnais peut le faire de sa profession ou de son métier.

1. Reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, à propos de la dernière exposition rétrospective de Bruxelles.

2. M. H. Chabeuf a publié (*ouvrage cité*, p. 40-41) la dernière de ces requêtes.

3. *Arch. de la Côte-d'Or*, B 4510, f. 63 v°; B 4513, f. 11370 et v°; B 4514, f. 122 — v° 123.

4. *Arch. de la ville de Dijon*, résidu à classer.

« Le *tabourin*, demorant à Dijon », ne possède « aucune chose que ung tambour et une fleute pour mener la feste et faire dancier ceulx qui y vueillent entendre, et par ce moyen gaigne sa povre vie à grand'peine ». Il s'engage à « prier Dieu, à la fleute et à tabourin », pour le Conseil, si celui-ci veut bien lui accorder un dégrèvement. Comment ne pas tenir compte d'une pareille promesse? Aussi, lui remet-on 6 blancs sur 3 gros, moins dans l'attente de ses oraisons instrumentales, il est vrai, que « pour ce que le suppliant fait volontiers danser les compaignons » (1441). Trois ans après, notre gai tabourin, poète à ses heures, adressait « à mes très honnourés s^rs^ les maïeur et eschevins de la ville de Dijon » la requête suivante, qui paraît bien être de son cru :

Supplie de cueur humblement
A vous, par joieux pensement,
Tout votre serviteur enclin,
Perrenot dit le Tabourin,
Comme ainsy soit que trop assis
Soit à l'ayde, à son advis,
Montant à la somme d'un franc,
Que d'icelle que un tout seul blanc
Ne paie par vostre plaisir;
Ainsi le ferés resgoïr ;
Et de six gros d'une aultre ayde
De luy vous paiés bourse wyde ;
Et pour vous une canchonnette
Dira qui sera joliette,
Et au tabourin vous fera
Certes danser quant vous plaira.
Pour quoy, très honnourés seigneurs,
En toutes voyes de douceurs
Il vous prie, que tost non tart,
Sur son estat avoir regart
Par vostre grâce et exemplaire.
Se c'est chose qui bien puist plaire
A la dame de grant honnour,
Courtoisie, qui tient la flour
De votre bonne renommée.
La Mère de Dieu, ceste année,
De terre et cieux reyne et dame,
Vous doint santé de corps et d'âme,
Et chappeaux de flourettes
De roses et de violettes
Sur vos beaux chefs soient posés.
La requeste ne refusés,
Car vous savez tous clèrement
Que un homme de mestier si gent,
Qui plusieurs gens cœurs amoureux
Fait resjoys et gracieux,
Tenu doit estre deporté,
Desseure tous et excepté.
Car vous et la ville servir
A son pooir et obéir
Vaulroit, sans nulle iniquité,
En tous cas de joieuseté.
Et pour tant ledit suppliant
Dieu vaulra prier en chantant
Qu'il vous doint sa gloire infinie
Et à toute vostre lignie.

La poésie est une affection contagieuse. Le Conseil de Dijon ne voulut pas demeurer en reste avec le tabourin et rimailla ainsi son appointement, le 10 février 1444 (n. st.) :

L'on remet au suppliant tous les impostz
Dont ceste requeste fait mencion à six gros.

En 1444, « *Loys Boursier*, harpeur », a grant peine de gaignier sa povre vie et de sa femme », d'autant plus qu'il « a eu la jambe rompue de nuit sur les murs (de la ville) en faisant le guet ».

« *Jehannin Dumeix*, facteur d'orgues », constate en 1453 que « c'est un métier de grant peine et travail », et qu'il ne s'y enrichit guère.

« *Oudot Bergeret*, faiseur de harpes et autres instrumens... est si ancien et si débilité qu'à peine peut-il gaigner sa vie et celle de sa femme, laquelle est comme toute nue, et n'a de quoy luy donner une povre robe de bayge pour couvrir son povre corps. » Situation bien attendrissante en vérité, mais était-elle bien réelle? Un peu de scepticisme n'est pas de trop, quand on voit le pétitionnaire, taxé à 5 francs, n'obtenir qu'une réduction de 4 gros.

L'histoire de la musique à Dijon à l'époque qui nous occupe nous entraînerait aussi beaucoup trop loin, — en laissant même de côté la célèbre chapelle des ducs de Bourgogne [1] ; nous n'avons déjà que trop abusé de l'hospitalité de la *Gazette* au profit des artistes dijonnais du xve siècle. Qu'on veuille bien nous faire crédit de quelques années encore et, au lieu de notes incomplètes et forcément écourtées, nous essaierons de retracer en détail l'*Histoire des arts dans les deux Bourgognes* pendant le Moyen Age et la Renaissance.

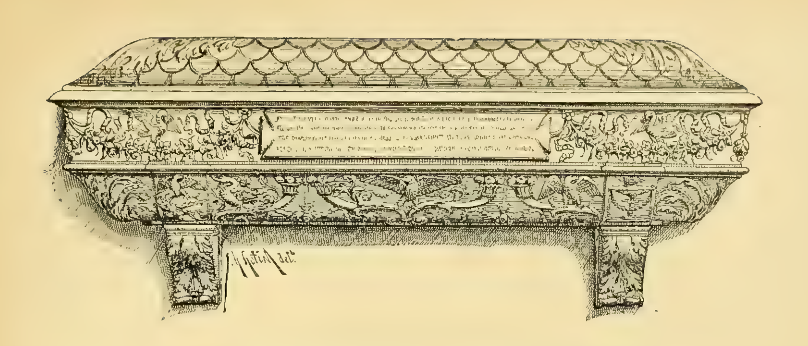
BERNARD PROST.

1. Celle de Philippe le Bon était réputée « la meilleure du monde ». *Chronique de J. Lefèvre* (édition Morant), t. II, p. 293.



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



LA SCULPTURE A FERRARE[1]

I



Si Ferrare posséda une école de peinture originale et puissante, elle ne produisit presque pas de sculpteurs qui aient marqué dans l'histoire de l'art. La sculpture y fut cultivée pour ainsi dire exclusivement par des étrangers, par des Florentins d'abord, par des Mantouans, des Véronais, des Milanais ensuite. Mais ni les uns ni les autres ne formèrent des élèves capables de s'élever bien haut et de donner à leurs œuvres un caractère particulier. Il n'y eut pas à Ferrare d'école ferraraise. Les sculptures intéressantes furent cependant en assez grand nombre dans la capitale des princes d'Este et il en reste encore d'assez remarquables à des points de vue divers pour qu'il importe d'en parler.

1. Pour ne pas multiplier les renvois au bas des pages, nous indiquerons ici les ouvrages dont nous nous sommes servi dans notre travail. — *Frizzi*, Mem. per la

Dès la fin du xe siècle, les productions de la statuaire furent en honneur à Ferrare. Quoique les objets eux-mêmes n'existent plus, le souvenir s'en est conservé. On cite la Vierge dite de Constantinople, due probablement à quelqu'un des artistes attirés à Venise en 977 par la construction de Saint-Marc, et la statue équestre de San Romano qui ornait la façade de l'église consacrée à ce saint.

Parmi les plus anciens monuments de la sculpture à Ferrare, nous devons mentionner le *baptistère* octogone de la cathédrale dans la première chapelle à gauche. Il est d'un seul morceau de marbre, et présente de curieuses ornementations symboliques. C'est vers l'an 1000 qu'il fut exécuté. Large de 2m,40 et haut de 0m,80, il servit longtemps aux baptêmes par immersion. Sa contenance peut être évaluée à onze hectolitres, au moins. Aussi, dans les comptes de la fabrique, est-il souvent question des sommes remises aux âniers qui y apportaient de l'eau. Jusqu'en 1735, il eut pour complément sur son couvercle un Christ bénissant et tenant un livre ouvert. Cette figure a été remplacée par une coupole en bois de noyer avec des incrustations de marqueterie.

Au xiie siècle, la première œuvre à signaler est une *statue équestre*, fort abîmée et presque informe, exposée au fond de la cour du palais de l'Université.

Remarquons aussi les quatre *lions* qui gardent, d'un air rébarbatif, l'entrée de la cathédrale, et jetons un coup d'œil sur les deux

storia di Ferrara. — *Vasari.* — *Perkins,* Les Sculpteurs italiens. — *Baruffaldi,* Vite, etc. — *Giuseppe Antonelli,* Lettre sur les statues de bronze que possède la cathédrale de Ferrare, dans les Mem. orig. ital. di Belle Arti, 1843. — *Masini,* Bologna perlustrata. — *Ghirardacci,* Storia di Bologna. — *G. Campori,* art. dans la Gazette des Beaux-Arts, t. XX. — *Ad. Venturi,* I primordi del rinascimento artistico a Ferrara; L'Arte a Ferrara nel periodo di Borso e d'Ercole I d'Este; La Scultura emiliana nel rinascimento, dans l'Arch. stor. ital., 1890. — *Bode,* Donatello à Padoue, traduit par Ch. Yriarte; Italienische Bildhauer der Renaissance, art. dans le Iahrbuch de Berlin, 1887. — *Burckhardt,* Der Cicerone. — *G. Mancini,* Vita di Leon-Battista Alberti, 1882. — *Jansen,* Allgemeines Künstlerlexikon. — *E. Ridolfi,* Esame critico della vita e delle opere di Alfonso Cittadella detto Alfonso Ferrarese o Lombardi. — *Mongeri,* L'Arte in Milano. — Divers articles de MM. *Micheli Caffi, Pietro Paoletti, Fillippo Raffaelli* et *A. Melani,* dans l'Arte e Storia, 1885, 1887, 1888, 1889. — *L.-N. Cittadella,* Notizie relat. a Ferr.; Guida pel forestiere in Ferrara. — *A. Bertolotti,* Artisti bolognesi e ferraresi in Roma, 1885; Le Arti minori alla corte di Mantova, 1888.

hommes qui, assis sur deux autres lions, supportaient jadis les colonnes du porche, en ayant l'air de plier sous leur terrible fardeau. Ces hommes avec leurs lions ont été transportés dans la cour, derrière l'édifice, et on leur a substitué en 1829 des supports analogues, mais plus grands et plus forts.

Au même siècle appartiennent les sculptures, déjà intéressantes, du porche. Au-dessus de la porte se trouvent huit bas-reliefs séparés par des colonnettes et dominés par des arcades. Ils représentent, non sans un certain mérite, la *Visitation*, la *Nativité*, l'*Adoration des Bergers*, l'*Adoration des Mages*, la *Présentation au Temple*, la *Fuite en Égypte* et le *Baptême de Jésus par saint Jean*. — Au-dessus de ces bas-reliefs, dans un espace semi-circulaire, on voit à cheval *Saint Georges*, le titulaire de l'église, qui terrasse le dragon. Saint Georges, dont le visage pointu a quelque chose de barbare encore, est vêtu comme un guerrier du temps : il porte une cuirasse et une cotte de mailles. La tête du saint et l'allure du cheval témoignent d'une étude consciencieuse et d'un talent assez distingué pour l'époque. — Toutes ces naïves sculptures, de style roman, ont eu pour auteur un artiste nommé *Niccolò*, celui peut-être qui a décoré la façade de Saint-Zénon à Vérone et qui, d'après Maffei, serait né à Zara.

C'est un peu plus tard que furent exécutées, au-dessus d'une porte latérale de la cathédrale, quelques figures en bas-relief symbolisant six des *Mois de l'année*. Elles décorent maintenant la partie supérieure de la loggia, adossée au côté de la cathédrale, qui donne sur la place du Marché. Leurs mouvements ont plus de liberté que l'on n'en remarque chez les personnages du portail, mais elles ont de la lourdeur; les proportions trahissent un art encore primitif et le sentiment du beau n'apparait point encore.

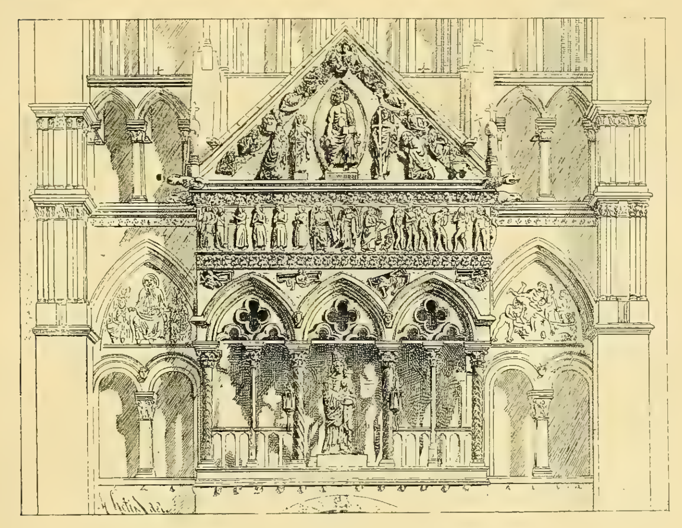
On constate un très sensible progrès quand on examine le *Jugement dernier* représenté au-dessus des trois arcades ogivales qui s'appuient sur le porche de la cathédrale [1]. Il date probablement des premières années du XIVe siècle. « C'est, dit M. Burckhardt, une œuvre vraiment importante de style gothique... Si les maladresses ne manquent pas, les têtes et les draperies se distinguent par une beauté ferme qui leur est propre, et l'ensemble paraît être venu d'un seul jet. » Dans le bas, quatre morts, sortant à demi de

1. Nous en donnons ici un dessin sommaire.

leurs sépulcres entr'ouverts, ressuscitent pour rendre le compte suprême de leurs actes. Un peu plus haut, quinze personnages forment une frise : au centre, deux anges sonnent de la trompette et un troisième ange tient des balances; à la droite du spectateur, les réprouvés, complètement nus, s'acheminent vers l'enfer; à gauche, les élus, chastement drapés, vont, sous la conduite d'un ange, recevoir la récompense de leurs vertus. On ne peut considérer sans une certaine admiration le calme et la félicité des bienheureux, dont les types présentent un mélange de grâce et d'austérité. En revanche, les damnés et les diables grimaçants marquent l'embarras du sculpteur à traiter le nu et à rendre la douleur. Deux ogives en retraite, placées un peu plus bas que la frise, contiennent des scènes qui en complètent la signification. Dans l'une, on voit les démons aux prises avec des damnés qu'ils entassent dans une barque; dans l'autre, Abraham est assis entre des saints, parmi lesquels on remarque un évêque dont le visage est aussi beau que religieux. Enfin, au-dessus de la frise, dans un fronton triangulaire, le Christ, juge du monde, est assis, ayant un livre ouvert sur ses genoux; à ses côtés sont debout deux anges qui tiennent une lance et une croix, tandis que la Vierge et un saint, tous deux à genoux, implorent sa miséricorde. Le mouvement de la Vierge est très naturel et très heureusement trouvé; on sent que son intervention doit être efficace, tant elle lève avec ferveur et confiance ses yeux vers son fils. L'ajustement de ses draperies révèle aussi un artiste de goût. Quelques bustes d'anges, de saints, de prophètes, composent la bordure du tympan.

C'est encore au XIVe siècle qu'appartient le tombeau du Ferrarais Bonalberto de Bonfado, chanoine et docteur, mort en 1345. Il se trouve au cimetière communal, dans un des gracieux cloîtres de la Chartreuse. Le sarcophage en marbre blanc est supporté par quatre colonnes. Il est orné d'un bas-relief qui nous montre Bonalberto assis dans sa chaire de professeur et entouré d'élèves. C'est là un sujet souvent et heureusement traité sur les tombeaux au XIVe siècle et au XVe. Qui ne se rappelle, pour ne citer que quelques exemples, avoir vu à Pistoja le monument de Cino Sinibaldi, par Cellino di Nese de Sienne (1336), dans la cathédrale, et celui de Filippo Lazzeri, par Bernardo Rossellino (1464), dans l'église de Saint-Dominique; à Pavie, dans les bâtiments de l'Université, celui d'un jurisconsulte (1495); à Bologne, celui de Pepoli, par Jacopo Lanfrani dans l'église de Saint-Dominique, celui d'Antonio Galeazzo, père d'Annibale I

Bentivoglio (1435), celui de Niccolo Fava dans l'église de San-Giacomo Maggiore, celui de Pier Canonici dans le cloître de San-Martino Maggiore, et celui de Bartolommeo Saliceti dans le Museo Civico? Les personnages évoqués par les bas-reliefs de tous ces monuments semblent s'adonner à l'étude avec tant de calme et tant de zèle tout à la fois, qu'ils en inspirent le goût à ceux qui les regardent.



FRAGMENT DE LA FAÇADE DE LA CATHÉDRALE DE FERRARE
(COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE).

A la fin du XIVe siècle, nous rencontrons un sculpteur connu seulement pour avoir fait, en 1387, un crucifix en bois que possède encore la cathédrale. Il s'appelait *Antonio da Ferrara*. On ne sait rien de plus sur son compte.

Deux autres sculpteurs, dont aucune œuvre n'a été enregistrée par l'histoire, *Giovanni* et *Camino* ou *Comino*, eurent l'imprudence de prendre part à la conjuration ourdie en 1385 contre Tommaso da Tortona, le conseiller qui avait décidé Nicolas II, dit le Zoppo, à établir des impôts écrasants. Le peuple ameuté brTla les registres du cadastre et, ayant pris comme otage un fils du prince, menaça de le massacrer si on ne lui livrait pas Tommaso. Nicolas II sacrifia cet

infortuné qui fut mis en pièces. Mais il entreprit aussitôt la construction du fameux Castello, et quand il s'y trouva en sûreté, il fit payer cher aux rebelles leur audacieuse conduite. Parmi les victimes de sa vengeance figurèrent les sculpteurs Giovanni et Camino.

Un de leurs contemporains, dont le nom ne nous est pas parvenu, est l'auteur de la curieuse *Statue d'Albert d'Este* (frère et successeur de Nicolas II), qui fut placée en 1393 sur la façade de la cathédrale, à droite, en souvenir du fructueux pèlerinage accompli par le marquis, en 1391, à l'occasion du jubilé publié par le pape Boniface IX. Il partit de Ferrare avec une suite de trois cent vingt personnages à cheval, tous vêtus comme lui en pénitents, et avec une escorte de soldats qui portaient des lances et des étendards de couleur noire. Le cortège se dirigea d'abord vers Rimini. Aux portes de Rome, il fut reçu par les principaux dignitaires de la cour pontificale. Non content d'admettre Albert à sa table, de lui offrir la rose d'or, de légitimer son fils Nicolas et de diminuer le cens annuel dû au saint siège, Boniface IX lui octroya une importante bulle relative aux biens emphytéotiques, et autorisa la fondation à Ferrare d'une université ayant les mêmes droits et les mêmes privilèges que les universités de Bologne et de Paris. En regagnant sa capitale, le marquis traversa Florence qui lui donna quatre chevaux de prix et des vases d'argent. A Bologne, il reçut deux autres chevaux et trois morceaux de drap d'or. Son peuple lui-même l'accueillit par des fêtes qui durèrent trois jours. Quand on songe aux avantages que les Ferrarais tirèrent du voyage de leur souverain, on ne s'étonne pas qu'ils aient songé à en perpétuer le souvenir et à honorer d'une statue l'illustre pèlerin. Le marquis est représenté debout, vêtu d'une longue robe serrée à la taille par une ceinture, et la tête enveloppée d'une coiffure qui passe sous le menton. Au point de vue de l'art, cette figure raide et gauche n'a qu'une médiocre importance : c'est surtout un document historique.

A Ferrare comme dans le reste de l'Italie, mais avec beaucoup moins d'éclat, le xve siècle fut pour la sculpture, sinon au début, du moins à partir de sa seconde moitié, une époque d'éclosion rapide et d'épanouissement.

En 1408, *Giacomo da Siena* (*Jacopo della Quercia*) sculpta une *Vierge* qui orne aujourd'hui la sacristie de la cathédrale. La Vierge porte sur ses cheveux ondulés une couronne et un voile qui retombe sur ses épaules. Son visage un peu trop massif n'est pas sans noblesse

et les plis de sa robe ont de la simplicité. Elle tient dans sa main droite une grenade entr'ouverte et elle soutient de sa main gauche, sur un de ses genoux, l'enfant Jésus debout. Celui-ci, vêtu d'une longue robe, est vulgaire et ressemble à un massif poupard.

Jacopo della Quercia fit en outre le tombeau d'un médecin appartenant à la famille Varj ; ce tombeau, que possédait l'église Saint-Nicolas, disparut lorsqu'elle fut détruite au siècle dernier.

En 1427, *Cristoforo da Firenze* sculpta pour la cathédrale une *Vierge* en marbre, tenant dans ses bras l'enfant Jésus. Cette statue, dont on peut voir l'aspect dans notre dessin, occupe une des trois arcades, ornées de trèfles, qui reposent sur le porche et au-dessus desquelles se trouve le Jugement dernier. Les proportions manquent de justesse; la tête de la madone est trop grosse pour le corps; l'ensemble est lourd et sans élégance; les draperies sont trop compliquées. Quelle différence entre cette figure et la gracieuse Vierge agenouillée plus haut à côté du Christ jugeant le monde! Néanmoins, l'œuvre de Cristoforo produit de loin un assez bel effet et décore bien le centre de la façade. — Cristoforo fut aussi l'auteur d'une *Vierge* en terre cuite, modelée en 1451 et placée, au dire de L.-N. Cittadella, à l'intérieur de la cathédrale, dans le passage situé entre la sacristie et l'église.

Sous le règne de Lionel (1441-1450), les sculpteurs qui travaillèrent à Ferrare furent presque tous des Florentins. Cela s'explique aisément. Plusieurs familles de Florence, entre autres les Strozzi, s'étaient réfugiées auprès des princes d'Este. Le renom des sculpteurs florentins s'était d'ailleurs répandu dans toute l'Italie. En outre, les marquis de Ferrare avaient pu juger par leurs propres yeux de cet art si élégant et si plein de goût, car ils possédaient un palais à Florence. Méliaduse, frère de Lionel, séjourna quelque temps dans cette ville en qualité de protonotaire apostolique.

Une autre remarque à faire avec M. Venturi, c'est que les matières employées de préférence par les sculpteurs à Ferrare furent la cire, la terre cuite, le bois et le bronze. Les monuments en marbre furent assez rares, parce que le territoire de Ferrare ne fournissait pas de marbre et qu'il fallait l'aller chercher dans les montagnes de Vérone ou dans les carrières de l'Istrie.

Parmi les Florentins attirés à Ferrare, du temps de Lionel, on rencontre en 1441 un certain *Michele*, « ottimo fabbricante di figure ». Il orna d'un bas-relief en terre cuite l'église de Sainte-Marie des Anges, construite sous Nicolas III auprès du palais de Belfiore

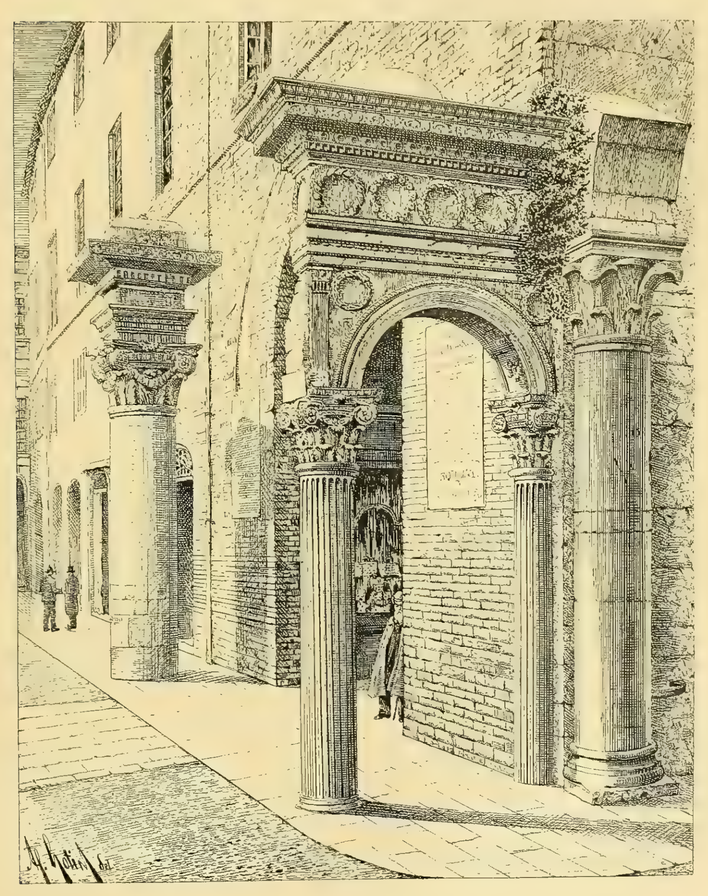
qu'Albert son père avait fait édifier dans le faubourg de Saint-Léonard, à l'endroit occupé depuis par la rue qui a été tour à tour appelée Via dei Piopponi, Via degli Angeli et Corso Vittore-Emmanuele. Suivant M. Venturi, si sagace et si heureux dans ses investigations, ce Michele n'est autre peut-être que Michele di Nicolaio ou Michele dello Scalcagna, qui aida Ghiberti dans l'exécution des fameuses portes du Baptistère de Florence. Le bas-relief de Michele a eu le même sort que l'église de Belfiore dont il ne reste plus aucun vestige.

En 1443, les Sages (tel était le nom des magistrats de Ferrare) résolurent d'ériger une statue équestre de bronze en l'honneur de Nicolas III, père de Lionel. Cette décision fut probablement prise à l'instigation de Lionel qui avait des motifs tout particuliers pour glorifier la mémoire de son père. Si, malgré sa naissance illégitime, il occupait le trône de Ferrare, il le devait à la prédilection que Nicolas III lui avait témoignée en le désignant comme son successeur.

Les statues équestres n'étaient pas encore nombreuses en Italie, mais il en existait déjà. Nous en avons mentionné une qui fut exécutée à Ferrare au XIIe siècle. En 1233, les Milanais firent représenter en bas-relief sur un lourd cheval leur podestat Oldrado de Tresseno : on voit encore ce bas-relief au palais des archives. Une quarantaine d'années plus tard, les Lucquois honorèrent Tommaso et Bonifazio degli Obizzi de deux statues équestres. Celle de Barnabé Visconti, au Musée archéologique de Milan, date probablement de 1370.

C'est à *Antonio di Cristoforo*, fils du sculpteur à qui l'on devait la Vierge de 1427 dont nous avons parlé, et à *Niccolò di Giovanni Baroncelli*, tous deux Florentins et élèves de Brunellesco, que les Sages commandèrent la statue équestre de Nicolas III. Ils demandèrent d'abord à chacun d'eux un modèle. Le 27 novembre 1444, les modèles étaient terminés; mais l'égalité de leur mérite rendit le choix embarrassant. Léon-Baptiste Alberti, qui se trouvait alors à la cour de Lionel, fut consulté. Il conseilla de réunir les douze Sages et de trancher la question par un vote. A une voix de majorité le projet d'Antonio di Cristoforo fut adopté, sans qu'on repoussât la collaboration de Niccolò Baroncelli, protégé peut-être par Lionel. Il semble que Baroncelli fut spécialement chargé de l'exécution du cheval, car on lui donna dès lors le surnom de *Niccolò dal Cavallo*, surnom que reçut aussi son gendre *Domenico di Pàris*, de Padoue, qui lui prêta son concours. Quant à la base et aux colonnes de marbre destinées à supporter le groupe de bronze, elles furent l'œuvre des Florentins

Bartolommeo, dit *Meo di Cecho* ou *Checco* [1], et *Baccio de' Netti*, assistés



SUPPORTS DES STATUES DE NICOLAS ET DE BORSO (XVe SIÈCLE), A FERRARE.

du Padouan *Lazzaro*. Enfin *Michele Ongaro* dora le cheval et le

1. Il travailla dès 1434 à Ferrare, où nous le retrouvons encore en 1462. Son cousin, *Paolo di Luca*, Florentin comme lui, exerça également à Ferrare la profession de sculpteur, « *tagliapietra* ».

cavalier. C'est le 2 juin 1451, le jour de l'Ascension, que la statue équestre de Nicolas III, érigée sur la place entre le Castello et la cathédrale, fut inaugurée en présence de Borso, qui avait succédé en 1450 à son frère Lionel. Elle précéda donc celle de Gattamelata, faite à Padoue par Donatello (1453) et celle de Colleone modelée par le Verrocchio et fondue par Alessandro Leopardi à Venise (1479). Le souverain, tenant le bâton de commandement, était représenté avec un costume plein de caractère; coiffé du bonnet de marquis, il portait un manteau dont le capuchon pendait sur ses épaules.

Dans son important travail sur les commencements de la renaissance des arts à Ferrare, M. Ad. Venturi donne sur *Niccolò Baroncelli* d'intéressants détails que nous lui empruntons. Niccolò Baroncelli s'était fixé à Ferrare avec sa famille, et on lui avait accordé le titre de citoyen, titre auquel étaient attachés des avantages matériels. Sur l'ordre de Lionel, il exécuta en 1443 un ex-voto en cire coloriée [1] qui fut placé dans l'église de Sainte-Marie des Anges près de Belfiore. Cet ex-voto représentait de grandeur naturelle un fauconnier du marquis ayant à ses pieds deux gerfauts. Peut-être ce fauconnier n'était-il autre que Costa de Candie qui, en naviguant vers Chypre, faillit être victime d'une tempête et fit vœu, s'il échappait au naufrage, d'offrir un témoignage de sa reconnaissance dans une église consacrée à la Vierge. Il est probable qu'on n'avait pas encore vu à Ferrare un ex-voto d'aussi grande dimension. C'est aussi en 1443 que Niccolò Baroncelli fut chargé d'exécuter pour la chapelle de la cour six anges en cuivre de différentes grandeurs. Après avoir fait des modèles en cire (1445), il fondit et retoucha les figures (1446), que dora *Michele Ongaro*. Ces ouvrages lui rapportèrent 237 *lire marchesine* et 10 *soldi*, et on l'autorisa à garder le surplus du cuivre acheté par lui à Venise. Malgré la générosité de Lionel, il ne se trouva pas assez rétribué, et il écrivit au secrétaire du prince pour obtenir au moins de quoi subvenir à son entretien et à celui de sa famille. Quoique cette supplique ne lui eût valu qu'un boisseau de blé, il continua à travailler pour le seigneur de Ferrare. En 1447, il modela deux nouveaux anges pour la chapelle de la cour. Dans la sacristie de la cathédrale, il refit l'ange de l'Annonciation qui avait été frappé par la foudre et exécuta une statuette de saint Jean-Baptiste.

1. L'art de modeler en cire avait pris naissance à Florence, patrie de Baroncelli. Quand Nicolas III, marquis de Ferrare, visita Florence en 1435, il fit don à l'église de l'Annunziata, pour s'acquitter d'un vœu, d'un haut-relief en cire où il était représenté à cheval.

Si les registres de la maison d'Este fournissent de nombreux détails sur Niccolò Baroncelli, ils ne contiennent rien d'intéressant sur *Antonio di Cristoforo*. On y lit seulement que cet artiste reçut de Lionel, en 1448, six brasses de drap.

En parlant de la statue équestre de Nicolas III, nous avons dit que Léon-Baptiste Alberti fut consulté sur le mérite respectif des modèles présentés par les deux concurrents. La présence de l'éminent artiste à Ferrare n'a rien de surprenant pour qui connaît l'amitié qui l'unissait à Méliaduse et à Lionel. Sa liaison avec Méliaduse avait commencé à Bologne en 1436 ou 1437 et c'est sur la demande de Méliaduse qu'il composa ses *Ludi matematici*, ouvrage dans lequel il donne des règles pour mesurer la superficie des terrains et expose divers problèmes de mathématique et de physique. Le premier séjour qu'il fit à Ferrare, où il rencontra auprès de Lionel Matteo de' Pasti qu'il devait retrouver plus tard à Rimini, eut lieu en 1438 pendant la tenue du Concile convoqué dans cette ville par le pape Eugène IV. C'est alors qu'il écrivit le *Teogenio*. Dans la lettre par laquelle il dédie son travail à Lionel, il rappelle la courtoisie et la bonté que le jeune prince lui témoigna ainsi que le bon accueil fait à son ouvrage. A Lionel fut également dédié le *De Equo animante*, opuscule écrit après qu'il eut observé les modèles de statues équestres mis sous ses yeux par Antonio di Cristoforo et Niccolò Baroncelli. Il y montre une profonde connaissance et un amour passionné du cheval. Enfin, c'est à la requête du même souverain de Ferrare qu'il composa son *De Re ædificatoria*. Ni Lionel ni Méliaduse ne purent lire cet ouvrage, qui valut à l'auteur le surnom de Vitruve moderne ; la mort les surprit avant l'achèvement du livre. Si l'on doit savoir gré à Lionel d'avoir admis dans son intimité un homme tel qu'Alberti, on peut regretter que ce prince ait encouragé en lui l'écrivain plutôt que l'artiste et ne lui ait commandé aucun édifice, aucun palais pour sa capitale.

Lionel mourut le 1er octobre 1450, mais le mouvement qu'il avait imprimé aux arts ne s'arrêta pas, et la sculpture continua pendant quelque temps à être presque exclusivement le monopole des Florentins.

Le monument de Nicolas III avait tellement plu aux Ferrarais, qu'ils songèrent presque aussitôt à ériger une statue à Borso de son vivant. Dès le 1er septembre 1451, un acte constate la commande faite à *Niccolò Baroncelli*. Dans cet acte, il n'est pas question d'Antonio di Cristoforo. Niccolò Baroncelli mit sur-le-champ la main à l'œuvre, mais il ne vit pas l'achèvement de son entreprise. Il

mourut, en effet, au milieu de ses premiers travaux, entre le 24 et le 29 octobre 1453, et son élève Meo di Checco prit soin de ses funérailles. Le monument fut continué par son fils *Giovanni* et par son gendre *Domenico di Pàris* de Padoue, qui eurent pour collaborateurs *Bartolommeo* dit *Meo di Checco* de Florence [1], *Bartolommeo di Francesco*, *Giovanni di Francia*, le Florentin *Paolo di Luca* [2], cousin de Meo di Checco, *Niccolò de Florence*, *Francesco di Amorotto* de la Mirandole et *Fiorino de Vérone*. Au mois de décembre 1454, la statue de Borso, en bronze, témoignage de la gratitude ou de l'adulation des Ferrarais envers leur souverain, fut placée sur une colonne de marbre devant le palais della Ragione, en face d'un des côtés de la cathédrale. Mais ce fut seulement en 1456 que furent terminés les quatre enfants nus ou génies, également en bronze, qui devaient accompagner la figure principale. Ces génies, debout aux quatre angles de l'abaque du chapiteau, tenaient les écussons du prince et ceux de la Commune. Quant à Borso, il était représenté assis sur une espèce de tabouret, en souverain pacifique, le bâton de commandement à la main. Dans son riche costume il y avait des parties dorées et des parties bleues, dont avait été chargé le peintre *Titolivio*. Comme inscription, on avait adopté les vers suivants du poète ferrarais Tito Strozzi :

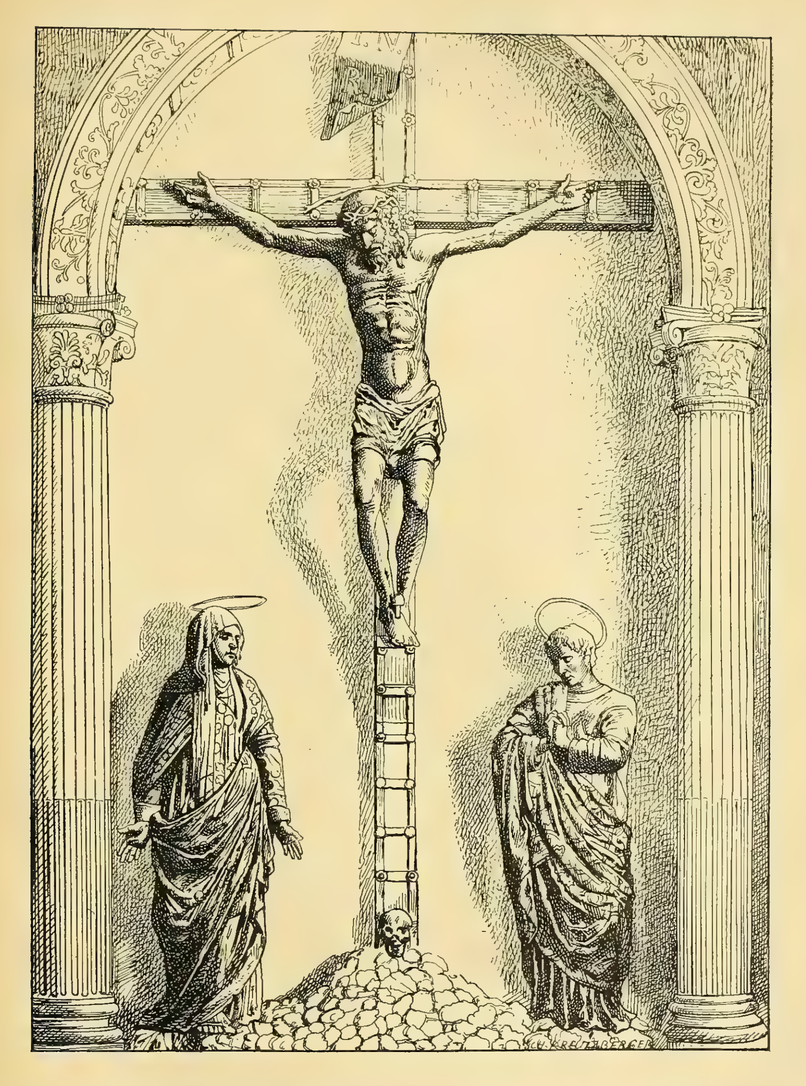
Hanc tibi viventi Ferrara grata columnam
Ob merita in patriam princeps justissime Borsi
Dedicat Estensi qui dux a sanguine primus
Excipis imperium et placida regis omnia pace.

Il est probable que l'image de Borso était fort remarquable, car la figure du prince devait être au moins aussi soignée que celles des génies, dont un fragment, possédé par Giuseppe Boschini, l'annotateur de Baruffaldi, a permis d'apprécier la beauté.

Giovanni Baroncelli, avons-nous dit, fut un des auteurs du monument de Borso. L.-N. Cittadella croit que c'est lui qui, sous le nom de Giovanni dal Cavallo, fut gracié en 1493, après avoir été banni en 1476 puor avoir trempé dans une conjuration contre le duc. Son père, on se le rappelle, avait été surnommé Niccolò dal Cavallo. Celui-ci eut

1. Il était probablement aussi élève de Brunellesco. En 1433 il travaillait sous la direction de ce dernier à la coupole du Dôme de Florence, et en 1438 il fut au nombre des maîtres chargés d'aller choisir à Campiglione des marbres pour la cathédrale.

2. *Paolo di Luca* travailla aussi au tombeau d'Urbain III dans la cathédrale de Ferrare. Il sculpta, également pour la cathédrale, une statue de saint Maurelio.



LE CHRIST EN CROIX, LA VIERGE ET SAINT JEAN, PAR BARONCELLI ET SON FILS GIOVANNI.

(1450-1453. — Cathédrale de Ferrare.)

deux autres fils, Parisio ou Paride et Taliano, c'est-à-dire Vitaliano, dont il est question dans un acte passé en 1465 à l'occasion de l'achat d'une paire de bœufs de sept ans moyennant vingt-cinq *lire*. On voit qu'à cette époque tous les membres de la famille Baroncelli étaient établis à Ferrare. Ils y avaient le titre de citoyen.

A Modène, comme à Ferrare, on voulut élever une statue à Borso, par reconnaissance pour l'allégement des charges publiques au commencement du règne de ce prince. C'est à Donatello que l'on s'adressa (1451). Quoique Donatello eût reçu un acompte et qu'on l'eût invité, jusqu'en 1458, à tenir ses engagements, la statue, on ne sait pour quels motifs, ne fut pas exécutée. « Peut-être, dit M. Venturi, les habitants de Modène cessèrent-ils de la désirer quand ils virent Borso établir de nouveaux impôts afin de payer les redevances dues à l'empereur et à la Chambre pontificale ; peut-être Donatello, pressé par les héritiers de Gattamelata de livrer le monument que la Sérénissime République avait décrété en l'honneur de ce personnage, ne se soucia-t-il plus de travailler pour Modène. Toujours est-il que le *divin* Borso, venu en grande pompe dans cette ville, reçut comme cadeaux du fromage et du vin, mais ne trouva pas sa statue.

A Ferrare, les statues de Nicolas III et de Borso furent transportées en 1472 aux côtés de l'arcade qui, vis-à-vis de la façade du Dôme, servait d'entrée principale au palais des princes d'Este, et qui fut dès lors appelée *Volto del Cavallo*. Dans son *De laudibus Herculis Ferrariæ ducis*, Pietro Candido décrit le transport de ces statues. L'Arioste en mentionne la présence à cette place dans sa sixième satire, adressée à Pistofilo. Endommagées par l'incendie qui dévora en 1532 une partie du palais, elles furent, en 1796, mises en pièces par la populace. Un tronçon de colonne avec son chapiteau et un support s'appuyant contre un mur et sur une colonne cannelée, dont le chapiteau est d'un style excellent, voilà tout ce qui reste aujourd'hui de deux monuments qui méritaient à tant de titres de survivre aux vicissitudes des gouvernements. Nous donnons une reproduction de ces fragments.

La cathédrale, du moins, conserve toujours les cinq statues de bronze que fit faire Francesco de Legnamine, évêque de Ferrare (1450-1466)[1]. Pour cet important travail, l'archevêque songea d'abord à Donatello qui vint exprès de Padoue, reçut une indemnité de déplacement le 7 octobre 1450, et partit sans avoir consenti aux

1. Elles sont reproduites dans cet article.

conditions qu'on voulait lui imposer. On ne s'entendit pas davantage avec Antonio di Cristoforo, appelé de Venise où il s'était fixé, et ce fut *Niccolò Baroncelli* qui reçut la commande. Elle comprenait les statues du Christ en croix, de la sainte Vierge, de saint Jean l'Évangéliste et des deux patrons de Ferrare, saint Maurelio et saint Georges [1]. Aidé par son fils *Giovanni*, Niccolò Baroncelli put mener à fin les trois premières. La mort (1453) l'empêcha d'exécuter les autres [2], dont se chargèrent son fils *Giovanni* et son gendre *Domenico Pàris* de Padoue, qui les terminèrent en 1466 [3]. Les cinq statues furent d'abord placées devant le maître-autel sur une architrave que soutenaient des arcades reposant elles-mêmes sur des colonnes de marbre. Après la suppression des arcades et de l'architrave, elles servirent à décorer l'autel situé dans le bras droit de la croix en face de la nef de droite. C'est là qu'on les voit encore. Si le Christ a quelque chose de vulgaire, la Vierge et surtout saint Jean, au pied de la croix, expriment leur douleur avec naturel. Leurs gestes ont une réelle éloquence et leurs draperies sont traitées avec distinction. Peut-être saint Georges, qui enfonce sa lance dans la gueule du dragon, n'est-il pas exempt de sécheresse ; sa physionomie d'ailleurs est peu attrayante. En revanche, la tête de saint Maurelio est sympathique autant que noble; elle respire une bonté toute paternelle et l'on ne s'étonne pas que le vieil évêque de Ferrare lève sa main pour bénir. Ajoutons que Giovanni Baroncelli et Domenico Pàris, en vrais artistes du xve siècle, ont apporté un soin particulier aux arabesques dont ils ont décoré la chape de saint Maurelio et la cuirasse de saint Georges : ces gracieux dessins auraient besoin d'être vus à la loupe, tant ils ont de délicatesse. Ils suffisent à réfuter les écrivains qui ont prétendu que les cinq statues dont il s'agit avaient été faites pour orner la partie supérieure du campanile de la cathédrale, c'est-à-dire pour être vues de loin.

M. Courajod a constaté une grande analogie d'exécution entre le saint Georges et un *Buste en bronze de Louis III Gonzague* dont il existe deux exemplaires (au Musée de Berlin et chez M. Edouard André). Les yeux à fleur de tête et peu intelligents, l'arcade sourcilière et le

1. On a longtemps attribué ces statues à *Antonio Marescotti* et à *Ippolito Bindelli*. Quelques personnes en ont même fait honneur à *Alessandro Angeli*, sculpteur et fondeur qui travaillait à Ferrare vers 1458.

2. Les documents trouvés par Cittadella constatent que Niccolò Baroncelli sculpta aussi une Vierge et un saint Jean Baptiste, dont le prix lui fut payé en 1448.

3. La même année, Domenico di Pàris fit pour la villa ducale de Casaglia « un tableau en terre cuite avec des figures en relief »

modelé sommaire des joues trahissent de part et d'autre la même main.

Durant l'année qui suivit l'exécution des statues en bronze de la cathédrale, Domenico Pàris s'occupa d'un travail de décoration dans le *Palais de Schifanoja* (1467). Sous la direction de l'architecte Pietro Benvenuti, il orna de stucs une des salles du premier étage. Ces stucs existent encore et témoignent d'un talent énergique au service d'une imagination vive et d'une intelligence très cultivée.

Suivant M. Bode, Domenico Pàris est aussi l'auteur d'un relief en terre cuite, autrefois colorié, qui se trouve au Musée de Berlin et qui représente la *Vierge avec l'enfant Jésus*. Il s'appuie, pour établir cette attribution, sur la ressemblance qui existe entre l'œuvre du Musée de Berlin et les décorations en stuc exécutées par Domenico Pàris dans le palais de Schifanoja. M. Bode a constaté en outre une grande analogie entre la Madone de Berlin dont il vient d'être question et la Madone de Tura dans le grand tableau que possède ce musée; il semble d'ailleurs que Domenico Pàris et Tura se sont inspirés tous deux de la Vierge qui figure dans le tableau de la galerie Bréra où l'on voit à genoux Frédéric d'Urbin, tableau qui est donné par le catalogue à Bartolommeo Corradini (nº 187), mais qui est dû, d'après M. Bode, à Piero degli Franceschi.

Notons enfin que Domenico Pàris fit en 1490 les poignées de deux coffres destinés à Isabelle d'Este, peu avant les noces de cette princesse avec le marquis de Mantoue François II Gonzague.

Dans le groupe des artistes qui appartiennent à la fois à l'époque de Lionel et à celle de Borso, *Antonio Marescotti* n'est pas un des moins renommés. On le connaît surtout par ses médailles, exécutées entre 1446 et 1462. Scalabrini, Barotti et Frizzi lui attribuent sans invraisemblance dans le vestibule de l'hôpital de Sainte-Anne un *Buste en terre cuite de Giovanni Tavelli da Tossignano*, qui fonda cet hôpital en 1444. Ce n'est pas une œuvre supérieure. La tête anguleuse du vénérable personnage ne manque cependant pas de caractère. On croit que l'auteur s'aida d'un masque pris sur le cadavre. Giovanni Tavelli, né en 1386, mort en 1446, devint évêque de Ferrare en 1432. Il existe une médaille de lui faite en 1446 par Antonio Marescotti.

Presque à la même époque vivait et travaillait *Lodovico Castellani*. En 1456 on plaça dans la cathédrale, sous le maître-autel, un *Mortorio* en terre cuite modelé par lui. On appelle Mortorio la réunion de plusieurs statues groupées autour d'une figure morte. Ici, c'est le Christ qui est l'objet des soins et de la compassion de Joseph

d'Arimathie, de saint Jean et des deux Marie. Les figures sont coloriées et de grandeur naturelle. Ce Mortorio a été transporté



SAINT GEORGES, PAR G. BARONCELLI ET DOM. PARIS DE PADOUE (1453-1466).

(Cathédrale de Ferrare.)

dans le chœur, inaccessible au public, de l'église dédiée à *Sant'Antonio Abate in Polesine*. Au dire de L.-N. Cittadella, qui fut admis à le voir,

il est très inférieur à celui que possède l'église de Santa-Maria della Rosa, exécuté, il est vrai, au commencement du XVI[e] siècle et dont il sera question plus loin. On ne sait que fort peu de chose sur le compte de Castellani. Dans un acte de 1465, il est qualifié de « præstans vir ». En 1467 il travailla pour la Chartreuse, et en 1473 il prit part, avec plusieurs artistes parmi lesquels se trouvait un des Sperandio de Mantoue, à la décoration du carrosse qui servit à Éléonore d'Aragon quand elle fit son entrée à Ferrare où elle venait épouser le duc Hercule I[er]. Il semble être mort en 1505, car cette année-là sa fille accepte son héritage sous bénéfice d'inventaire.

Il n'y a pas que Castellani et Marescotti qui aient fait à Ferrare des ouvrages en terre cuite. Nous avons mentionné Domenico di Pâris. Plusieurs autres artistes, dont les noms sont restés inconnus, pratiquèrent le même art. En 1454 on voyait dans la cathédrale, près du maître-autel, un bas-relief en terre cuite représentant le Père éternel avec des anges et des prophètes. Les religieux de Santa-Maria delle Grazie à Reggio commandèrent en 1470 à des maîtres établis à Ferrare plusieurs bas-reliefs et hauts-reliefs également en terre cuite.

Borso eut à son service, sans compter les artistes florentins mentionnés plus haut, quelques sculpteurs dont l'existence nous est révélée par les livres de comptes. — *Alvise* sculpta le couvercle du tombeau de Marie d'Aragon, femme de Lionel, dans l'église de Belfiore (1451). — Après avoir restauré la façade du palais des souverains de Ferrare à Venise (1456) et sculpté des colonnes avec leurs bases et leurs chapiteaux à Belriguardo (1457), *Giacomo di Lazzaro* fit pour Borso trois cheminées sur lesquelles il représenta les emblèmes des Este (1458). — *Antonio di Gregorio* exécuta un tabernacle de marbre destiné à l'église de Casaglia et diverses autres choses pour la villa de Consandolo.

Si les principaux sculpteurs à Ferrare furent des Florentins, il ne tarda pas à y avoir aussi dans cette ville un groupe d'artistes appartenant aux écoles du Nord de l'Italie. *Albertino de' Rasconi* ou *Rusconi* de Mantoue, fils de Giovanni Rusconi qui avait acquis à Ferrare le droit de citoyen, était à la tête de ce groupe. Malgré son origine, il entra bientôt dans le courant de l'art florentin. Il s'associa *Giacomo*, son frère, renommé aussi, comme lui, pour son habileté à sculpter les ornements, *Ambrogio da Milano* et quelques artistes de Vérone. Ces divers sculpteurs reçurent de nombreuses commandes. Ils travaillèrent notamment au campanile de la cathé-

drale, à la loggia des marchands de drap et de soie, au monument de Borso et au Castel-Nuovo, où Giacomo de' Rasconi fit en 1468 des chapiteaux, des bases et des consoles « intaiade a la fiorentina ». Le nom d'Albertino se recommande aujourd'hui par quelques-unes des figures et des ornementations qu'on voit à Bologne sur la façade de San-Petronio, autour des fenêtres. Après 1500, on ne trouve plus aucune mention d'Albertino et de Giacomo Rasconi, qui, en 1470, s'étaient préparé un tombeau à Sainte-Agnès. Albertino s'était marié deux fois à Ferrare, en 1462 et en 1464. Il y eut aussi à Ferrare, vers la même époque, un sculpteur appelé *Cristoforo de' Rusconi* dit *Scarpone*, peut-être originaire de Mantoue. *Domenico da Como* et *Fiorino di Domenico da Verona* figurent également parmi les sculpteurs occupés de 1456 à 1473 dans la capitale des princes d'Este.

Un autre artiste, *Cristoforo Stoporone*, qui travailla de 1509 à 1522 à Ferrare, mérite une mention spéciale, parce qu'il existe encore une œuvre importante de lui, le tombeau du jurisconsulte Giovanni Sadoleto, père du cardinal Jacopo Sadoleto, secrétaire de Léon X. Ce tombeau, adossé jadis à la cathédrale de Modène, du côté de la place, et regardé comme une œuvre de Guido Mazzoni, se trouve maintenant dans le *Museo lapidario* de la même ville. La partie inférieure se compose de deux colonnes autour desquelles s'enroulent des feuillages et des fleurs. Dans la partie supérieure on voit, entre des pilastres dont l'ornementation comprend des amphores, des tablettes, des couronnes, des livres, des bucranes, des aigles, des trophées et des trépieds, le vieux jurisconsulte couché, les mains jointes sur la poitrine, dormant d'un paisible sommeil et ayant auprès de son oreiller le livre où il consigna le résultat de ses longues études. La figure de la Vierge et celle de l'enfant Jésus debout, adoré par deux anges pleins de ferveur, complètent le monument, sur lequel on lit la date de 1517. Ces figures rappellent, dit M. Venturi, la manière de Cristoforo Solari et prouvent que Milan était la patrie de Cristoforo Stoporone. En constatant dans le tombeau de Giovanni Sadoleto des inégalités d'exécution, on s'est demandé si plusieurs artistes n'y avaient pas coopéré. Il est difficile de se prononcer. Peut-être Cristoforo Stoporone n'a-t-il un peu négligé la statue du défunt que parce qu'elle devait être placée de façon à ne pouvoir pas être bien vue du spectateur. Comme Cittadella cite un document où il est question des figures de marbre (*immagini marmoree*) sculptées par Stoporone pour le monument élevé à Sadoleto, et non

d'une ou de plusieurs figures, il est permis de penser qu'elles appartiennent toutes à la même main [1].

Un sculpteur très supérieur à ceux qui viennent d'être mentionnés fut *Ambrogio da Milano*, déjà nommé par nous, l'auteur du magnifique *Tombeau de Lorenzo Roverella* dans l'église suburbaine de Saint-Georges [2].

Avant d'examiner ce tombeau, il nous semble utile de faire connaître en quelques mots le personnage dont il renferme les restes. Sa famille était originaire de Rovigo. Après avoir été trésorier du marquis Lionel dans la Polésine, Giovanni, son père, créé comte par l'empereur Frédéric III en 1444, vint se fixer à Ferrare où il jouissait des droits de citoyen dès 1449. Giovanni eut beaucoup d'enfants parmi lesquels se distinguèrent surtout, outre Lorenzo, Bartolommeo qui devint cardinal et dont les restes reposent à Rome dans un des plus intéressants tombeaux de l'église Saint-Clément [3], Niccolò général des Olivétains, Pietro comte palatin, Florio chevalier de Saint-Jean de Jérusalem. Quant à Lorenzo, il fut en 1440 et en 1443 lauréat à l'Université de Padoue, en attendant qu'il y parût comme professeur. Il fit aussi à l'Université de Ferrare des cours très suivis, et il écrivit des commentaires sur Platon et sur Aristote. En 1445, Eugène IV lui confia une mission à Paris où il avait étudié la théologie. De 1455 à 1457 il fut nonce de Calixte III auprès de Ladislas VI, roi de Pologne, ainsi qu'auprès de l'empereur et de Mathias, roi de Hongrie, employant son éloquence à préparer une ligue contre les Turcs, à pacifier l'Allemagne et à combattre les Hussites. Il s'acquitta ensuite avec honneur d'une légation en Espagne. Tout en étant chanoine de Ferrare, il fut dataire de Pie II qui, dit-on, utilisait ses connaissances en médecine, et qui, le 9 avril 1460, le nomma évêque de Ferrare. Occupé à la cour pontificale par de graves affaires, il ne revint qu'en 1462 à Ferrare, où il entra solennellement, accompagné du clergé et des professeurs de l'Université, mais où il séjourna peu. En 1473, lorsque Éléonore d'Aragon passa par Rome en se rendant à Ferrare pour y épouser le duc Hercule Ier, il se joignit au cortège avec son frère le cardinal, et ce fut lui qui célébra la messe nuptiale. Sixte IV lui destinait le gouvernement de Pérouse, quand la mort le surprit à Monte-Oliveto (1474). Ses frères firent

1. Cristoforo Stoporone eut un fils nommé *Bernardino* qui fut aussi sculpteur.

2. Voir la gravure à la page 201.

3. Bartolommeo naquit en 1406 et mourut le 2 mai 1476. Son portrait nous a été conservé par deux médailles anonymes.

transporter son corps à Ferrare dans l'église de Saint-Georges dont son tombeau est le plus bel ornement.



SAINT MAURELIO, PAR G. BARONCELLI ET DOM. PARIS DE PADOUE (1453-1466).

(Cathédrale de Ferrare.)

Lorenzo Roverella, coiffé de la mitre, est étendu de gauche à droite sur son sarcophage, les mains croisées et les yeux fermés. Son visage maigre, sillonné de quelques rides, est régulier, austère,

calme, intelligent et beau. Pour indiquer que les travaux de la pensée ont dignement rempli sa vie, l'artiste l'a entouré de livres : on en voit un à ses pieds, un autre sous le coussin qui soutient sa tête, un troisième derrière le coussin, un quatrième et un cinquième le long de la muraille. Une inscription en vers, composée par Tito Strozzi, garnit la face du sarcorphage. De chaque côté, apparaissent les armoiries du défunt. Au-dessus de ces armoiries sont debout, dans des niches surmontées de coquilles, à gauche saint Augustin baissant les yeux comme pour écouter avec plus de recueillement les inspirations de l'Esprit Saint qui lui parle à l'oreille sous la forme d'une colombe, à droite saint Jérôme qui, la tête et le torse nus, tient de la main droite la pierre dont il va frapper sa poitrine, et lève les yeux vers le ciel. Saint Jean-Baptiste et deux évêques, placés aux côtés de saint Jean, sont également debout dans des niches au fond de l'alcôve où se trouve le sarcophage. Les niches sont encadrées par des pilastres sur lesquels se détachent de magnifiques candélabres d'un relief léger[1]. Dans le tympan, au milieu d'une couronne de fruits et de fleurs, se présente à mi-corps la Vierge avec l'enfant Jésus qui est assis sur elle, vêtu d'une petite robe, et qui bénit l'évêque. Deux anges à mi-corps adorent le Fils de Marie. En outre, sept têtes de séraphins décorent l'archivolte. Deux petits anges nus sont debout, une grappe de raisin à la main, aux extrémités de la corniche qui supporte l'archivolte, et saint Georges, au sommet du monument, plonge sa lance dans la gueule du dragon légendaire.

L'auteur du tombeau de Lorenzo Roverella, avons-nous dit, est

1. La sculpture d'ornementation fut cultivée avec succès, à Ferrare, au xve siècle. En dehors du tombeau de Roverella, il en existe d'intéressants spécimens. Notons, dans le cimetière communal, c'est-à-dire dans les dépendances de la Chartreuse, les charmantes arabesques qui bordent la porte donnant accès au tombeau Baratelli et les beaux candélabres qui ornent les pilastres à l'intérieur de cette chambre mortuaire. Il faudrait également citer la porte du *palais de Schifanoia*, la frise d'enfants nus qui volent en tenant deux à deux des médaillons à l'extérieur de l'*Église de Saint-François*, la cour du *Palais Beltrame*, la façade du *Palais dei Diamanti*, ainsi que celles du *Palais Roverella* et du *Palais Prosperi*. — Dans la première moitié du xvie siècle, on rencontre encore des preuves d'une rare habileté et d'un goût très pur. Ainsi, dans l'*Église des Chartreux*, église consacrée à saint Christophe, que de grâce ont les motifs représentés sur la base des piliers, motifs attribués par quelques personnes à Sansovino ! Combien sont ravissantes les deux cheminées qui ornent le *Palais municipal* après avoir appartenu au *Palais dei Diamanti !* Mentionnons enfin, dans la sacristie de la cathédrale, les encadrements des fenêtres et les moulures de la cheminée, qu'exécuta, vers 1530, *Antonio da Venezia*.

Ambrogio Borgognoni de Milan. Il a signé son œuvre. On lit, en effet, au-dessous du sarcophage : « Ambrosii Mediolanensis opus 1475. » Ambrogio était-il allé à Florence ou avait-il simplement étudié les œuvres des sculpteurs florentins travaillant à Ferrare? On ne sait. Toujours est-il que la Vierge, l'enfant Jésus et les deux anges en adoration rappellent par leur attitude et par leur expression Antonio Rossellino. Dans le monument que nous décrivons, Ambrogio da Milano, ce nous semble, n'a pas dû exécuter tout lui-même. Il aura laissé à l'un de ses compagnons le soin de sculpter les cinq saints, dont les proportions nous paraissent un peu courtes, et où l'on ne constate pas le style magistral dont témoigne la magnifique figure de Roverella. Enfin, il est difficile d'admettre qu'Ambrogio soit pour quelque chose dans la médiocre statue de saint Georges.

Si, dans plusieurs de ses parties, le tombeau de Roverella prête à quelques critiques, l'ensemble en est plein de noblesse et de charme. Le marbre, très poli, a pris une teinte chaude, très séduisante. On ne saurait refuser son admiration à la beauté sévère du personnage principal, à la grâce de la Vierge, à la naïveté de l'enfant Jésus, à l'expression religieuse des saints, au dessin et à l'exécution des candélabres, tous différents les uns des autres, qui garnissent les pilastres. Ambrogio da Milano travailla aussi, comme architecte, à la loggia des marchands de drap et de soie qui est adossée à l'un des côtés de la cathédrale et qui fut commencée en 1473. On lui attribue de charmantes ornementations dans le palais ducal d'Urbin. Le 27 juillet 1494, il figura comme témoin au testament de Giovanni Santi, père de Raphaël, à Urbin. M. Michele Calvi cite de lui des ouvrages à Todi et à Spolète. En 1504, Ambrogio da Milano n'existait plus. Il eut un fils, nommé Cristoforo, qui suivit la même carrière que lui et dont il sera bientôt question.

Parmi les sculptures conservées à Ferrare, il en est quelques-unes dons les auteurs nous sont inconnus. De ce nombre est le tombeau de Borso dans un des cloîtres de la Chartreuse [1]. Tel est le cas encore pour un joli bas-relief placé, dans l'église de Saint-Dominique derrière le maître-autel. Ce bas-relief, exécuté vers la fin du XVe siècle, représente la *Vierge avec l'enfant Jésus* debout sur elle et bénissant. Les deux figures sont excellentes. Celle de Jésus, en particulier, est d'une grâce exquise.

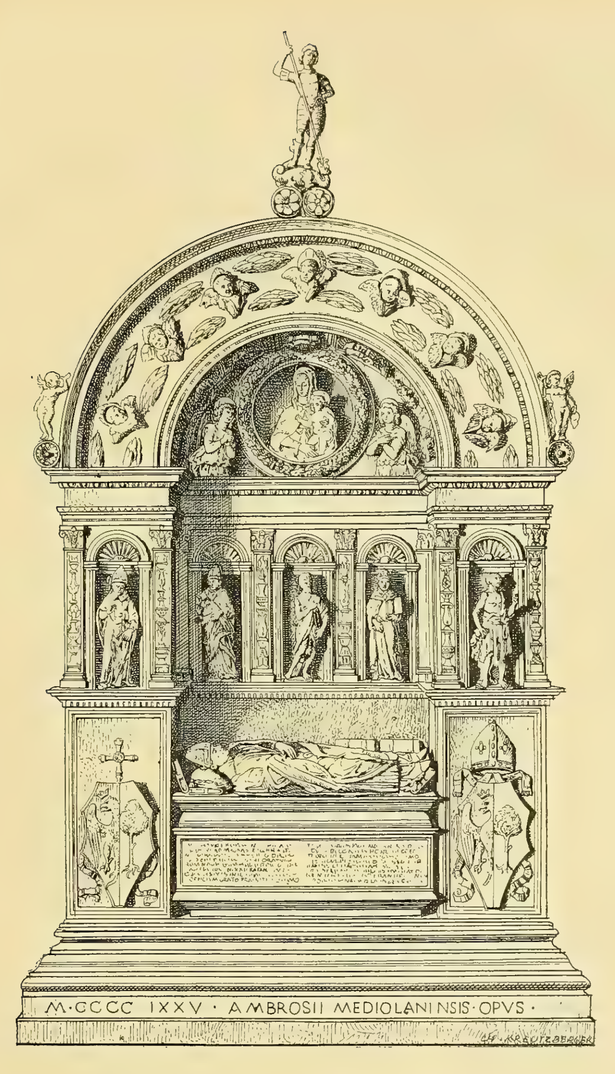
1. Nous donnons en tête de page une reproduction de ce tombeau.

C'est également à un artiste anonyme qu'est dû un bas-relief colorié du palais Strozzi-Sacrati, bas-relief représentant aussi la *Vierge et l'enfant Jésus*. La Vierge est très originale d'expression et vraiment belle; l'enfant est d'une naïveté adorable et ses traits ont une grande pureté.

N'oublions pas non plus le haut-relief que l'on voit à San-Francesco, entre la sixième chapelle et la septième, dans la nef de droite. Il représente, avec beaucoup d'expression, Jésus attaché à la colonne. Cette figure a été attribuée à Alfonso Lombardi, mais elle est évidemment d'une époque plus ancienne et appartenait peut-être à l'église qui a précédé l'église actuelle qu'Hercule Ier fit commencer en 1494. Aux côtés du Christ sont peints à fresque deux bourreaux, qui sont l'œuvre, non du Garofolo, comme on l'a prétendu, mais d'un de ses élèves. Le bourreau de droite, prêt à frapper, ramène son bras à la hauteur de son front; la bassesse de son âme se reflète sur son visage maigre et rude; il a la tête nue; son gilet est rouge et son caleçon gris. Le bourreau de gauche, au visage un peu gras, est assez beau et a l'air moins féroce; il porte des chausses rouges et une tunique jaune; un mouchoir de couleur foncée est enroulé autour de sa tête.

En 1499, on résolut d'honorer Hercule Ier par une statue équestre qui décorerait la grande place ménagée, non loin de la Chartreuse, dans le quartier ajouté par le duc à l'ancienne Ferrare. Le nom de l'artiste auquel fut confiée l'exécution de la statue est resté inconnu [1]. Cet artiste mourut sans avoir mené loin son travail, comme Hercule Ier nous l'apprend lui-même par la lettre qu'il écrivit le 19 septembre 1501 à Giovanni Valla, son résident à Milan. Le duc charge celui-ci de demander pour quelque temps au cardinal d'Amboise le modèle de la statue équestre de François Sforza par Léonard de Vinci. Sur le cheval coulé en bronze d'après l'œuvre de Léonard, il aurait voulu faire placer sa propre statue. Il espérait bien que la négociation réussirait, car le modèle qu'il convoitait était fort négligé : « il se délabre tous les jours, parce qu'on n'en prend pas soin ». Afin d'aplanir toutes les difficultés, le duc ajoutait : « Nous enverrons une personne qui le transportera ici avec les précautions convenables pour qu'il ne soit pas abîmé. » Malgré les instances de Valla, Georges d'Amboise n'osa pas laisser enlever l'ouvrage de Léonard

1. Baruffaldi prétend que le modèle de la statue fut fait par Alfonso Lombardi. C'est une erreur. On a reconnu, nous le verrons, qu'Alfonso Lombardi naquit seulement vers 1497.



TOMBEAU DE LORENZO ROVERELLA, ÉVÊQUE DE FERRARE, PAR AMBROGIO BORGOGNONI DE MILAN (1475).

(Église Saint-Georges, à Ferrare.)

sans s'être assuré de l'assentiment du roi qui avait vu cette admirable sculpture, et les choses en restèrent là.

Au projet de la statue équestre d'Hercule Ier se rattache le nom d'*Antonio Campi*, citoyen de Ferrare et fils de Gregorio Campi de Milan [1]. Antonio fut choisi pour sculpter les chapiteaux des colonnes sur lesquelles la statue devait être placée, pour décorer le piédestal, pour exécuter une frise et une architrave, le tout d'après les dessins d'*Ercole Grandi*. En 1499, une des deux colonnes tomba dans le Pô et n'en put être retirée, de sorte que l'on dut se borner à n'en ériger qu'une. Du reste, la mort d'Antonio di Gregorio et celle du duc (1505) interrompirent bientôt les travaux. En 1503, les architectes Biagio Rossetti et Bartolomeo Tristano, ainsi que les sculpteurs Cristoforo da Milano, Borso di Campi et Andrea di Tani furent chargés d'estimer ce qu'avait fait et fait faire Antonio, récemment décédé. En 1525, Francesco, fils d'Antonio, réclama la somme fixée, dont le payement n'avait pas encore eu lieu. Quant à la statue, il n'en fut plus question, et la colonne qui s'élevait sur la place servit successivement de support à celle d'Alexandre VII (1675), à celle de la Liberté (1796), à celle de Napoléon (1810) et à celle de l'Arioste (1833). Tels sont les souvenirs que rappelle la place qui porte aujourd'hui le nom du poète.

Nous venons de voir figurer un Cristoforo da Milano parmi les artistes qui évaluèrent le travail d'Antonio di Gregorio. Il y eut à Ferrare, nous l'avons vu, plusieurs artistes portant le nom de Cristoforo. L'un d'eux, *Cristoforo di Ambrogio*, était sans aucun doute le fils de l'auteur du tombeau de Lorenzo Roverella, mais il fut loin de l'égaler. C'est ce que prouve le *Christ en prière au jardin de Gethsémani* qu'il exécuta en 1521 avec *Battista Rizzi*, de Milan [2], pour Francesco et Agostino Massa, fils de Guidone ou Guido d'Argenta, dans la première chapelle à gauche de l'église Saint-François [3]. Au-dessous

1. Un membre de la même famille, *Borso de' Campi*, travailla aux premiers palais que l'on éleva dans le quartier créé par Hercule Ier.

2. *Cristoforo di Ambrogio da Milano* (ainsi que *Battista Rizzi*, fils de Bernardino Rizzi), habitait hors de la porte Saint-Paul sur les rives du Pô, comme *Cristoforo di Ambrogio* dit *Stoporone*. Les deux noms désignent-ils une seule personne? On ne saurait encore trancher cette question.

3. L'église actuelle de Saint-François fut commencée le 3 août 1494 et achevée en 1530, mais on pouvait y officier dès 1517. C'est le 15 octobre 1520 que les frères Francesco et Agostino Massa obtinrent du général des Franciscains la concession de leur chapelle. Francesco était renommé comme jurisconsulte et comme avocat (*causarum patronus*).



Antoine Pesne pinx.

MLLE COCHOIS DANSANT DEVANT SES SŒURS

(Château de Potsdam)

Gazette des Beaux Arts

du rocher sur lequel est à genoux le Christ, à qui un ange présente un calice, saint Pierre, saint Jacques et saint Jean dorment d'un profond sommeil. Les trois apôtres (en demi-relief) sont bien groupés et ingénieusement conçus. Pourquoi faut-il que la figure du Christ (en haut-relief) leur soit si inférieure et que celle de l'ange soit si médiocre? C'est l'élévation de la pensée qui manque ici plus encore que l'habileté technique. Les défauts du travail des deux artistes milanais frappent d'autant plus que des fresques fort belles du Garofalo ornent la même chapelle. Suivant les termes du contrat, Cristoforo et Rizzi durent recevoir trente cinq ducats d'or, sans compter un supplément facultatif après l'achèvement de l'œuvre. Ces sculptures, placées au-dessus de l'autel, ont malheureusement été peintes en blanc. Aux côtés de la base du fronton terminant le monument qui les encadre (ce monument fut fait aussi par Cristoforo da Milano et par Battista Rizzi), on voit les deux personnages de l'Annonciation, l'archange Gabriel et la sainte Vierge : ces figures, plus petites que les autres, sont dues aux mêmes mains [1].

GUSTAVE GRUYER.

(La suite prochainement.)

1. Cristoforo da Milano travailla aussi aux ornementations du Palais Calcagnini-Beltrame et du Palais des Diamants.



DOCUMENTS INÉDITS

SUR

RUBENS

(PREMIER ARTICLE.)

I.

LE TESTAMENT DE RUBENS



E château de Gaesbeek, l'antique forteresse du Brabant renommée par la puissance de ses anciens maîtres et leur grand rôle dans l'histoire, est l'objet de restaurations que la propriétaire, Mme la marquise Arconati-Visconti, poursuit avec le goût d'une femme, la passion d'un amateur et les scrupules d'un archéologue.

A cette occasion, les archives du château ont été remaniées, mises en bon ordre et installées dans une salle spéciale. Ces archives sont curieuses à plus d'un titre; elles renferment certains documents de grande valeur. Dans le nombre, figure une série de pièces authentiques concernant Rubens et sa famille, qui proviennent directement d'Albert Rubens, son fils, et sont arrivées de main en main jusqu'aux Arconati. Ce sont des actes notariés, contrats, testaments, inventaires, partages, comptes de tutelle, etc., embrassant une période de quarante ans comprise entre 1628 et 1669. La plupart sont inconnus; quelques-uns ont été publiés plus ou moins complètement dans le texte original, c'est-à-dire en flamand, et n'ont pas été traduits en français.

Mme la marquise Visconti ayant bien voulu m'autoriser à puiser dans ces archives, j'ai fait choix de quelques pièces qui peuvent intéresser les lecteurs de la *Gazette*: M. Van Cromphout, régisseur et archiviste de Gaesbeek, a eu l'obligeance de faire pour moi la traduction laborieuse de ces vieux papiers flamands, et je le prie de recevoir ici tous mes remerciements pour son précieux concours.

La pièce la plus importante de la série est le testament même de Rubens; il est *entièrement inédit*, les registres du notaire Toussaint Guyot, dépositaire des minutes, n'existant pas à l'hôtel de ville d'Anvers. Je reproduis cette pièce *in extenso* à cause de son importance exceptionnelle [1].

Archives de Gaesbeck.
Pièce A. D., no 37.

TESTAMENT DE MESSIRE PIERRE-PAUL RUBENS ET DE DAME HÉLÈNE FOURMENT

Au nom de Notre-Seigneur, amen. Par ce présent testament savoir faisons que le 27e jour du mois de mai 1640, par-devant moi Toussaint Guiot, notaire public du conseil de S. M. en Brabant, résidant à Anvers, et les témoins ci-après nommés, ont comparu messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, et dame Hélène Fourment, son épouse légitime, habitant cette ville d'Anvers et tous deux connus par moi notaire, sains de cœur, d'esprit et de mémoire, comme il a paru clairement à tous, quoique le prénommé sire comparant fût souffrant de corps et alité, ont déclaré que de plein vouloir, sans y être contraints ni forcés, ils ont fait et font leur testament et dernières volontés de la façon qui suit :

Désirant que ledit testament ait son plein effet en forme de testament, codicille, donation après la mort, dans la meilleure forme possible, nonobstant que toutes les formalités de droit convenables n'aient pas été pleinement suivies, ainsi que les coutumes, lois municipales, droits de ville ou de pays, où ils viendraient à décéder et où peuvent se trouver leurs biens, pour autant que leurs dernières volontés seraient en contradiction avec icelles; déclarant nuls et sans effet tous autres testaments, codicilles, dispositions, dernières volontés, antérieurs à ce testament et que l'on pourrait trouver;

1. Dès le 21 février 1611, Rubens avait fait un premier testament, conjointement avec sa première femme, Isabelle Brandt. Ce testament, resté introuvable, avait été rédigé par le notaire Van Halle. En 1631, conjointement cette fois avec Hélène Fourment, le grand artiste fit un autre testament. L'acte fut passé par le notaire Toussaint Guyot dont les protocoles ont disparu. Un codicille, daté du 16 septembre 1639, fut ajouté au testament de 1631. Le notaire instrumentant fut Me Van Cantelbeck. (Cette note et toutes celles marquées (H) m'ont été très obligeamment fournies par notre collaborateur, M. Henri Hymans, conservateur des estampes à la Bibliothèque royale de Bruxelles.) On verra plus loin que le testament de 1640 annule toutes les dispositions antérieures.

1° Les testateurs recommandent leur âme, lorsqu'elle aura quitté leur corps par la volonté de Dieu, à Dieu, à la sainte Vierge sa mère bénie, et à tous les saints, et leur corps en terre bénite, choisissant pour lieu de sépulture l'église Saint-Jacques en cette ville, à la place qui sera indiquée par le survivant[1]. Les funérailles seront aussi réglées par le survivant, par les exécuteurs testamentaires et les tuteurs des enfants mineurs, et sont laissés à leur bon vouloir[2], le premier des testateurs qui viendrait à mourir,

1. Dans la chapelle de la Vierge, derrière le chœur. Une statue de la *Mère des douleurs* attribuée à Lucas Faidherbe, donnée par Rubens, est placée dans une niche qui surmonte l'autel. Le tableau de la chapelle est le célèbre *Saint Georges* du maître « qui résume, dit M. Paul Mantz, tous les dons qu'il avait reçus, toute la science qu'il s'était faite » (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., XXXII, p. 466).

Le compte de tutelle rendu par Hélène Fourment, le 7 novembre 1645, donne les détails de la dépense de cette chapelle funéraire :

« Aux maçons qui ont travaillé à la nouvelle chapelle de l'église Saint-Jacques quand ils ont planté le mai sur la maçonnerie, — 16 florins.

« Aux fabriciens pour l'érection de ladite chapelle, selon accord et contrat, — 5,000 florins.

« Au maçon qui a fait le caveau, — 230 florins.

« A Jean Janssens, verrier, pour les quatre nouveaux vitraux de la chapelle, — 174 florins.

« Au graveur sur verre pour peindre les armoiries du défunt sur les quatre vitraux, — 24 florins.

« A la veuve de Jacques Desenfants, tailleur de pierre, pour le sarcophage en pierre et y sculpter les armoiries, — 35 florins. »

(*Arch. de Gaesbeek.* AE, n° 13. Ce compte de tutelle a été publié par M. Génard, en flamand, dans le *Bulletin des Archives d'Anvers*, t. II, p. 69 et suiv.)

2. Voici quelques détails curieux sur les funérailles de Rubens, fournis par le compte de tutelle de sa veuve, que nous avons cité plus haut.

Payé « à l'hôtelier des armes de France pour le vin d'Ay fourni pour le repas des funérailles, 26 fl. »

Repas de « Messieurs les magistrats de la Trésorerie et de quelques invités; repas des pères capucins, des pères carmes, des romanistes; repas au pain blanc des sœurs clarisses. »

Payé pour les messes.

Payé aux « fabriciens de Saint-Jacques pour la grande sonnerie de cloches, l'arrangement du chœur et le droit de place pour le cercueil; — aux pères mineurs, dominicains, recollets, bogarts, prémontrés et carmes, pour avoir accompagné le corps; — à Hans Dierick, grand doyen de la gilde des peintres, pour les frais funéraires du défunt, celui-ci ayant été membre de ladite gilde ».

Honoraires des « docteurs Lasarus * et Spinosa, de M. Henri et de M. Daepe, barbiers, pour soins donnés au pied du défunt ».

« A l'armurier Henri Nys, pour avoir arrangé six rapières de deuil. »

Fourniture d'éventails, de gants, de bas, de souliers, de capes, de lingerie et vêtements pour le deuil; — chaises de deuil.

Paiements au fossoyeur de Saint-Jacques; — au marchand drapier pour le drap mortuaire; — au ciergier, pour le cercueil de bois dur cotelé, les cierges, flambeaux, le drap mortuaire, etc.

* Lazare Marcquis; son portrait fut peint par Van Dyck (H).

laissant et léguant à la fabrique de ladite église la somme de 100 florins une fois donnés.

Item, aux distributeurs des pauvres de cette ville, pour les pauvres honteux, 500 florins une fois donnés.

Ordonne le testateur que, si, à sa mort, il n'avait pas encore livré le tableau qu'il était tenu de donner à Jacques Moermans [1], on y pourvoie immédiatement après sa mort.

Le prénommé testateur prélègue à messire Albert Rubens, dont la mère fut dame Isabelle Brandt, de bienheureuse mémoire, son fils aîné, secrétaire du Conseil privé de S. M., tous les livres de sa bibliothèque; et au même, et à son second fils, Nicolas Rubens, chacun pour la moitié, toutes les agates et les médailles, excepté les vases en agate, jaspe et autres pierres précieuses, à la condition de ne pouvoir vendre lesdites agates et médailles que de commun accord, et de ne pouvoir attaquer le présent testament en aucune manière, sous peine de voir ledit legs tomber à néant.

En ce qui concerne le patrimoine des testateurs, tant en biens meubles qu'immeubles, maisons, terres, bois, rentes, or et argent monnayés ou non, reconnaissances et lettres de crédit, à quelque place qu'ils se trouvent ou se trouveront, toutes dettes, droits, funérailles, de la succession du premier défunt étant payés, les testateurs les ont donnés, légués et laissés, les donnent, lèguent et laissent de commun accord aux conditions suivantes :

Si le susdit testateur venait à mourir le premier, il donne, lègue et délaisse une part d'enfant à la dame testatrice, son épouse légitime, dans tous les biens laissés par lui, en dehors des bijoux qui lui ont été donnés à son mariage, notamment 2 chaînes d'or avec diamants; une chaîne d'or de travail indien se composant de treize tours; une chaîne en grains de senteur garnis d'or; une chaîne d'or émaillé noir et blanc; 3 tours de perles; un collier avec diamants changé depuis en chaîne; une ancre d'or avec diamants; une paire de pendants d'oreilles avec diamants; une bague ornée d'un grand diamant, venant d'Angleterre; un lot de boutons d'or, tant simples qu'émaillés; une bourse contenant différentes pièces d'or; et tous les vêtements de laine, soie, or et argent, le linge servant à son usage personnel, comme aussi la moitié de tous les biens de communauté et d'acquêts qui lui reviennent suivant les droits ou usages de cette ville, et selon le contrat de mariage passé par devant moi, notaire, le 4 décembre 1630, et le privilège concernant les meubles qui reviennent à l'épouse légitime, d'après les droits et usages de cette ville.

Donnant, léguant et délaissant le reste à Albert et Nicolas Rubens, ses deux fils du premier lit, et aux enfants procréés et qui pourraient encore être procréés par la grâce de Dieu, de son présent mariage, pour être acceptés et partagés également entre eux et son épouse légitime, après en avoir fait un

1. Jacques Moermans, peintre, était spécialement chargé par Rubens de la vente de ses estampes (H).

état et inventaire convenables, y compris les fiefs, sans qu'aucun des fils, soit du premier, soit du deuxième lit, ou autre, puisse être avantagé en aucune façon. Les testateurs faisant usage à cet effet de la lettre d'octroi leur permettant de transmettre leurs fiefs par disposition testamentaire, laquelle lettre a été obtenue par eux le 2e jour du mois de janvier 1637, du Conseil souverain du Brabant, scellée du sceau de S. M. en cire rouge, paraphée par Boisschot et signée Martelyn; vu ici l'original.

Retenant que ses enfants du premier lit pourront accepter et conserver la moitié de la maison et seigneurie de Steen, avec les terres, bois et prairies en dépendant comme le tout a été acheté le 13 mai 1635 par décret dudit Conseil de Brabant, avec les nouveaux bâtiments y érigés depuis et à achever aux frais de la succession, et les trois bonniers [1], un journal de prairie achetés de François Nancx, comme aussi le bois nommé « le Platte Steen » et le livre des fiefs d'Attenrode, en indemnisant, pour cette moitié, les héritiers communs de cinquante mille florins une fois donnés. Désirant par ces dernières volontés que la dame testatrice ait l'autre moitié de la susdite seigneurie, terres, prairies, bois, livre de fiefs, bâtiments, ainsi que tous les acquêts lui appartenant en pleine propriété, et qu'elle puisse en disposer comme bon lui semblera, nonobstant les coutumes qui seraient en vigueur, par la mort d'un des conjoints ou par quelque autre empêchement contraire à cette disposition pour autant qu'elle y déroge.

Désire aussi que les joyaux d'or, d'argent, de diamants, etc., faisant partie de la succession, soient prisés par des personnes s'y connaissant, et puis divisés en autant de lots qu'il laissera d'héritiers, pour être ensuite tirés au sort.

En ce qui concerne les tableaux, statues et les œuvres d'art, il ordonne de les vendre en temps et lieu favorables, publiquement ou de la main à la main [2], de la façon la plus avantageuse, et cela sur l'avis des peintres

1. *Bonnier*, 1 hectare 40 ares.

2. Une partie des peintures fut achetée par le roi d'Espagne, dont un lot de 29 tableaux pour 27,100 florins; une autre partie fut vendue à divers personnages ou reprise par la famille. Le détail de toutes ces opérations est indiqué dans le compte de tutelle. Ce qui restait des tableaux, œuvres d'art et antiquités, fit l'objet d'une vente publique qui dura du 17 mars 1642 jusqu'au mois de juin suivant et fut dirigée par Jean Lindemans, fripier-juré *. Cette vente produisit 52,804 florins 12 1/2 sous; une seconde vente produisit encore 16,649 florins, soit un total de 69,454 florins, pour lesquels Jean Lindemans perçoit « pour le droit de criée et le droit de clerc », 3,125 fl., soit 4 1/2 0/0.

L'impression du catalogue par Van Meeurs, libraire, s'élève à 24 florins; l'impression des « billets pour annoncer et afficher la vente des tableaux en Hollande et ailleurs » coûte 4 fl.

Parmi les autres dépenses occasionnées par la vente, nous trouvons « un quarteau de vin de France pour être distribué pendant la vente »; — une nouvelle

* Le même fripier vendit pour la somme de 1,093 florins les habits délaissés par le maître (H).

François Snyders, Jean Wildens et le susdit Jacques Moermans, excepté les portraits de ses deux épouses légitimes et les siens y correspondant, qu'il désire voir suivre les enfants respectifs, et le tableau nommé : *Hel Pelske* [1], qu'il donne à sa présente épouse, sans qu'on doive en porter le montant au bénéfice de la succession. Et en excepte également tous les dessins qu'il a réunis ou faits, qu'il ordonne de garder au profit d'un de ses fils qui voudrait s'appliquer à l'art de la peinture, et, à son défaut, à une de ses filles qui viendrait à épouser un artiste peintre renommé, et cela jusqu'au moment où son plus jeune enfant aura atteint l'âge de dix-huit ans. Si le cas ne se présentait pas, les dessins devraient être vendus et le prix partagé comme pour les autres biens.

Si la dame testatrice vient à mourir la première, elle donne et délaisse par ce testament tous ses biens, meubles et immeubles, ainsi que les fiefs, usant de la lettre d'octroi susvisée, à son mari en pleine propriété, afin qu'il puisse en faire ce que bon lui semblera. Il sera seulement tenu d'élever et d'entretenir, suivant sa position sociale, les enfants qui sont nés ou qui pourraient encore naître, avec la grâce de Dieu, de ce légitime mariage, et de leur donner à chacun quatre mille livres de gros de Flandre, quand ils seront arrivés à se placer avec son approbation; nonobstant les bijoux, bagues, colliers, chaînes d'or, etc., et tous les vêtements de corps et de tête qui seront partagés également entre les enfants. Si la testatrice venait à mourir sans laisser d'enfants, le testateur sera quitte en partageant mille livres gros de Flandre une fois donnés, entre ses proches amis et héritiers *ab intestat*.

Les testateurs ont ordonné, désirent et ordonnent, par ce testament, que, si un des enfants de leur présent mariage venait à mourir étant mineur ou sans laisser d'hoirs directs de son corps, ou sans avoir disposé de ses biens, lesdits biens soient partagés entre les frères et sœurs, tant du premier lit que de celui-ci, nés ou à naître de ce mariage.

Les testateurs ont ordonné, désirent et ordonnent, si la testatrice venait à décéder après la mort de tous leurs enfants communs et sans laisser d'enfants d'un second mariage, que les enfants du premier lit du testateur reçoivent un tiers, et les proches et héritiers institués ou *ab intestat* de la testatrice les deux autres tiers de tous les biens patrimoniaux qu'elle délaissera, sans qu'elle puisse en disposer autrement et au préjudice des enfants

journée de « vin de France bu et versé à la vente »; — des cadeaux faits à diverses personnes pour leur concours; un compte de frais faits « à l'hôtellerie de Hans Snyers et à l'auberge du cerf par le tuteur avec divers peintres et des amateurs pour favoriser la vente ».

1. *La Pelisse*, c'est le portrait d'Hélène Fourment, toile célèbre du maître, qui appartient au Belvédère de Vienne. Ce portrait intime, que Rubens avait fait pour lui seul, représente sa femme à peu près nue, retenant une pelisse très courte qui ne demande qu'à tomber (Gravé dans la *Gazette*, 2e pér., t. XXXII, p. 105).

du premier lit du testateur, comme du reste elle a promis par le présent testament et promet de le faire.

Lesdits testateurs nomment, instituent et substituent le survivant, leurs enfants et les enfants du premier lit du testateur, leurs héritiers de plein droit d'institution et de substitution, dans tout ce qui est relaté ci-dessus.

Et afin que le présent testament soit exécuté, et que leurs enfants mineurs soient pourvus de tuteurs testamentaires, les testateurs ont choisi, si le testateur venait à mourir le premier, la dame testatrice, avec messire Albert Rubens, le fils aîné déjà nommé, messire Pierre Hanneckaert[1], son beau-frère, Me Philippe Rubens, licencié en droit, son neveu, et Me Grégoire de Weerdt, aussi licencié en droit, secrétaire de cette ville, son neveu par alliance. Si la dame testatrice venait à mourir la première, elle choisit le testateur seul, ne voulant pas et défendant expressément que les personnes et biens de leurs prénommés enfants soient soumis à la chambre des Orphelins de cette ville.

Enfin les testateurs désirent, si un différend surgissait à propos du présent testament, soit sur son interprétation, soit sur d'autres questions concernant la succession du défunt, soit entre lesdits héritiers, ou les exécuteurs et les tuteurs, que ledit différend soit tranché à l'amiable et sans procès par le révérend François Vanderzype, prêtre, archidiacre et chanoine de la cathédrale, le très noble messire Tucher, chevalier, bourgmestre de cette ville, et Me Pierre Rubens, licencié en droit, premier délégué pour les indications des licences, cousin du testateur, les instituant en conséquence et les priant par ce testament d'accepter cette mission.

A ces causes et autres raisons à ce pregnantes, les testateurs, comme ils le déclarent, m'ont prié moi, notaire prénommé, d'en faire et expédier un ou plusieurs instruments publics. Ainsi fait et passé à Anvers, au domicile desdits testateurs, au Wapper, en présence de François Vander Veken et Melchior Van Schoonhove, habitants notables de cette ville, comme témoins. Ont signé de leurs noms, les testateurs et les témoins, les minutes de celui-ci, enregistré chez moi, notaire, et à côté de moi.

In quorum omnium et singulorum fidem prti testamenti instrumentum signo meo manuali solito signavi rogatus.

Signé : TOUSSAINT GUIOT,
notaire.

Ce testament est du 27 mai 1640; trois jours après, le 30 mai, Rubens était mort.

EDMOND BONNAFFÉ

(La suite prochainement.)

1. Hanneckaert fut échevin d'Anvers (H).

L'ÉCOLE D'ARGOS

ET

LE MAITRE DE PHIDIAS[1]



Les découvertes qui se multiplient en Grèce ont éveillé l'attention du public sur la période de l'art qui précède la perfection du ve siècle. Les fouilles de l'Acropole, celles du Ptoion, ont fait revivre pour nous l'archaïsme attique et béotien, alors que les découvertes de Délos nous avaient déjà révélé avec une singulière précision l'art des vieilles écoles insulaires. Mais si la sculpture primitive du vi^e^ siècle nous est aujourd'hui connue par d'imposantes séries de monuments, il s'en faut que nous soyons aussi bien renseignés sur la période de transition qui, de 500 à 450, prépare l'épanouissement du grand style. Il suffit, pour s'en rendre compte, de suivre les discussions que soulève encore aujourd'hui l'étude des marbres d'Olympie, où l'on reconnaît la manifestation d'une grande école dont l'origine n'est pas certaine.

A vrai dire, l'opinion qui tend à prévaloir, c'est que la solution du problème doit être cherchée beaucoup moins du côté de l'Attique, que dans le Péloponèse. Frappés de l'importance des traditions qui attribuent à Argos un rôle capital dans l'éducation des trois grands sculpteurs du ve siècle, de fort bons juges rattachent à l'Argolide les artistes d'Olympie[2]; ils cherchent dans l'école argienne le point de départ de cette évolution qui, au début du ve siècle, brise le moule

1. Les dessins qui illustrent ce travail nous ont été obligeamment communiqués par la maison Firmin-Didot et sont empruntés à l'ouvrage que M. Collignon prépare sur l'*Histoire de la sculpture grecque*.

2. Voir Studniczka, *Roem. Mittheilungen*, II, 1887, p. 53 et suivantes.

étroit des anciennes conventions archaïques et introduit dans l'art plus de liberté. Il y a plus. Les fouilles d'Athènes ont fait surgir des questions imprévues, qui semblent encore nous ramener vers Argos. On a constaté, non sans surprise, que peu de temps avant les guerres médiques, l'école attique réagit contre le maniérisme où l'avait entraînée l'exemple des maîtres ioniens de Chios, et qu'elle subit l'influence d'un style plus sévère, émanée sans doute du Péloponèse. Or, c'est le moment où l'école d'Argos [1] tient le premier rang, parmi les écoles de la Grèce continentale, et où l'atelier d'Agélaïdas, le maître qui formera Myron, Polyclète et Phidias, est en pleine activité. Il y a donc quelque intérêt à résumer les recherches récentes qui peuvent jeter quelque lumière sur l'histoire d'un artiste que les textes anciens nous désignent comme le chef incontesté de l'école argienne.

I.

On sait que le caractère le plus saillant des écoles péloponésiennes est une prédilection marquée pour le travail du bronze. Au VIe siècle, Argos, Sicyone et Égine sont les trois grands centres où s'exécutent, dans les ateliers des fondeurs, les groupes et les statues de bronze, ex-votos, images d'athlètes vainqueurs, qui prennent place sur les terrasses de Delphes ou sous les platanes de l'Altis, à Olympie. Dans la pratique sévère des arts du métal, les sculpteurs du Péloponèse contractent de bonne heure, avec une rare habileté technique, des habitudes de précision qui donnent à leurs œuvres un remarquable accent de sévérité. Un des maîtres de l'archéologie classique, M. Brunn, a depuis longtemps mis en relief les caractères essentiels du style péloponésien archaïque : un goût décidé pour les proportions robustes, une construction solide, presque architecturale, et surtout une conception raisonnée, mathématique, pour ainsi dire, des formes du corps [2]. On peut déjà prévoir que l'effort des sculpteurs doriens se tournera vers l'étude des proportions, et qu'il appartiendra à un maître d'Argos, à Polyclète, de formuler les règles d'un canon

1. Voir Botho Graef, *Mittheilungen des arch. Inst.; Athen Abtheil.* XV, 1890, p. 1-39.

2. Brunn, *Arch. Zeitung*, 1876, p. 20 et suiv. *Mittheil. Athen*, VII, 1882, p. 112 et suivantes.

propre à la statuaire. Nous plaçons sous les yeux du lecteur une de ces œuvres qui justifient si complètement les remarques de Brunn. C'est une belle tête de bronze trouvée à Olympie et représentant Zeus[1]. On jugera avec quelle habileté l'artiste a traité la chevelure, disposée sur le front en une double rangée de boucles, retombant sur



TÊTE DE ZEUS EN BRONZE, DEMI-NATURE, TROUVÉE A OLYMPIE.
(Style archaïque du Péloponèse.)

la nuque et formant une masse que maintiennent les nœuds très compliqués d'un double lien. Mais surtout les yeux grands ouverts, le nez droit, la bouche sévère encadrée par la moustache et la barbe taillée en pointe, composent une physionomie douce et grave, attestant déjà la recherche du type idéalisé. D'une manière générale, le bronze d'Olympie nous renseigne sur le style et la technique propres aux écoles péloponésiennes dans la seconde moitié du VIe siècle. Il peut nous apprendre à quel degré d'avancement est déjà parvenu l'art du bronze, au moment où les derniers maîtres archaïques recueillent les enseignements de leurs prédécesseurs.

1. *Ausgrabungen aus Olympia*, III, pl. 22; *Olympia, Die Bronzen*, pl. I, p. 9 et suivantes.

Dans la ville rivale de Sicyone, à Argos, un grand nom domine tous les autres : c'est celui d'Agélaïdas. Il est souvent téméraire, avec l'insuffisance des renseignements antiques, de prétendre apprécier pour cette époque la valeur relative des artistes. Ici, le doute n'est pas possible. L'homme à qui la tradition donne pour élèves les trois plus grands sculpteurs du ve siècle, n'est pas seulement un habile ouvrier de style. Si l'antiquité saluait en lui le maître de Myron, de Polyclète et de Phidias, c'est que, par l'ampleur de son talent, il dépassait ses contemporains : on lui reconnaissait les qualités vigoureuses et puissantes qui font un chef d'école.

De sa vie, nous ignorons presque tout. La date de sa période d'activité est elle-même matière à discussion [1]. Mais nous pouvons écarter tout d'abord le renseignement erroné de Pline, qui place vers 432 l'époque où son talent est à l'apogée [2]. En réalité, les indications chronologiques les plus certaines nous sont fournies par les victoires des athlètes dont Agélaïdas exécute les statues : or, elles s'échelonnent entre les années 520 et 511 [3]. Si, comme on peut le croire, ce sont là des œuvres de jeunesse, rien n'empêche que son activité se prolonge jusque vers 465, c'est-à-dire jusqu'au temps où Phidias débute [4], et nous placerons volontiers vers 480 l'épanouissement complet de sa maturité. Reste à expliquer un fait assez embarrassant, signalé il est vrai par des textes dont l'autorité est médiocre [5]. Au moment de la grande peste qui ravagea l'Attique en 430, les Athéniens auraient consacré dans le dème de Mélité une statue d'Héraclès secourable (*Alexikakos*), œuvre du maître argien. La tradition est-elle exacte ? Comme on ne saurait prolonger jusqu'à

1. Voir surtout Brunn, *Griech. Künstler*, I, pp. 63-74. C. Robert, *Archæologische Maerchen*, dans les *Philologische Untersuchungen* de Kiessling et U. von Willamowitz-Moellendorf, p. 92 et suivantes. Beulé place la période d'activité d'Agélaïdas entre 515 et 455 (*L'Art grec avant Périclès*, p. 431).

2. Pline, *Nat. Hist.*, XXXIV, 49.

3. Ces athlètes sont les suivants : Anokhos, vainqueur à l'Olympiade 65 = 520-519; Kléosthènes, Ol. 66 = 515-514; Timasithéos, Ol. 67 = 512-511 (Pausanias, VI, 14, 11; VI, 10, 6; VI, 8, 6).

4 M. Klein a essayé de démontrer que Phidias n'a pas pu être l'élève d'Agélaïdas (*Arch. épigr. Mittheilungen aus Œsterreich*, VII, p. 64). Mais ces doutes ne nous semblent pas fondés. Beaucoup plus spécieuse est l'argumentation de M. C. Robert au sujet de Polyclète (*Arch. Maerchen*, p. 95). D'après les calculs de M. Robert, Agélaïdas aurait eu 58 ans au moment de la naissance de Polyclète, ce qui laisse peu de vraisemblance à la tradition courante.

5. Scholiaste d'Aristophane, *Les Grenouilles*, vers 504; Tzetzès, *Chil.* VIII, 325.

la guerre du Péloponèse l'activité d'Agélaïdas, il s'agirait dans ce cas d'une statue exécutée bien longtemps avant la consécration, ce qui est contraire aux habitudes grecques. Mais il est permis de mettre en doute la valeur de ces témoignages suspects. On peut songer, soit à une autre peste, survenue plus tôt, soit à tout autre événement [1]. En résumé, la période de production d'Agélaïdas s'étend, au maximum,



ZEUS BRANDISSANT LE FOUDRE.

(Figurine de bronze trouvée à Olympie.)

entre 520 et 465. Une inscription d'Olympie vient d'ailleurs confirmer cette chronologie. Elle nous fait connaître un fils du grand sculpteur, Argéiadas, dont le nom se lit, associé à celui de l'Argien Atotos, sur la base d'un ex-voto dédié par un certain Praxitélès de Kamarina, entre les années 484 et 480 [2]. La renommée du père, alors à l'apogée

1. M. Robert pense à une peste qui aurait sévi en 500, d'après une inscription attique, C.I.A. I, 475 (*Arch. Maerchen*, p. 39-40). M. Studniczka suppose que l'occasion de la dédicace peut être tout simplement la délivrance de l'invasion persique, en 480 (*Roem. Mittheilungen*, II, 1887, p. 99, note 27).

2. Ἄτωτος ἐποίϜηε Ἀργεῖος κἀργειάδας Ἀγελάδα τἀργείου (Loewy, *Inschriften griech. Bildhauer*, nº 30). Quelques critiques veulent faire d'Argéiadas l'esclave et non le fils d'Agélaïdas (Robert, *ouvr. cité*, p. 97). M. Roehl a essayé de démontrer

de son talent, a pu valoir au fils, fort inconnu d'ailleurs, cette collaboration à un ex-voto olympique.

Outre une Muse tenant le barbiton, et faisant partie d'un groupe exécuté en commun avec les Sicyoniens Kanakhos et Aristoclès, outre l'Héraclès de Mélité, les textes mentionnent deux statues de Zeus. L'une, conservée à Ægion, représentait Zeus enfant, à côté d'un Héraclès imberbe. L'autre, celle de Zeus Ithomatas, avait été exécutée pour les Messéniens, avant 456, c'est-à-dire avant que la prise d'Ithôme par les Spartiates les forçât de s'établir sur la côte de Locride, à Naupacte [1]. Les émigrants emportèrent-ils la statue? Rien d'impossible à cela. En tout cas, elle revint sans doute à Ithôme quand Épaminondas reconstitua la Messénie, et nous pouvons, quoi qu'on en ait dit, retrouver son image sur une série de monnaies messéniennes [2].

Zeus debout, dans une attitude menaçante, brandissait le foudre de la main droite, et tendait en avant le bras gauche, l'aigle posé sur son poing. Plusieurs petits bronzes d'Olympie, offrant le même type, dérivent du même original [3]. Or, si l'on en juge par l'exemplaire reproduit ci-joint, le mouvement du corps, plein de vie et d'énergie, constitue un progrès bien marqué sur la pose encore timide et compassée de l'Apollon de Kanakhos, tel que nous le fait connaître le bronze du Louvre, provenant de Piombino. C'est là, sans doute, une trouvaille du maître argien.

L'étude du nu dans les statues d'athlètes est, pour les artistes archaïques, une incomparable école. Aussi, quel accent de vigueur et de fermeté ne devaient pas prendre, sous l'ébauchoir d'Agélaïdas, les images des robustes champions de Delphes ou d'Olympie! On

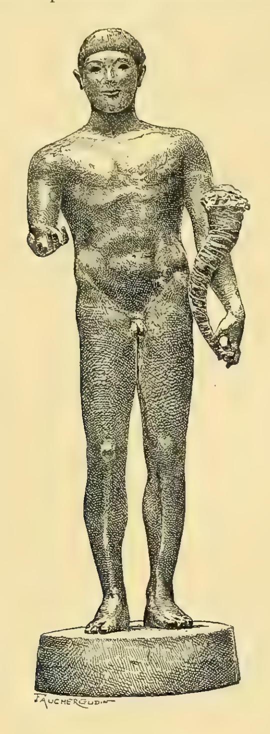
que le mot *Argeiadas* est un ethnique, et que l'inscription ne mentionne qu'un seul artiste, Atotos, qualifié d' « Argien, argéade, et fils de l'argien Agélaïdas » (*Arch. Zeitung*, 1879, p. 37).

1. Pausanias, IV, 32, 2. Cette date de 456 ne nous fournit aucun point de repère pour la chronologie d'Agélaïdas. L'exécution de la statue est sans doute antérieure de plusieurs années à l'événement.

2. La monnaie placée en tête de lettre est un tétradrachme du British Museum frappé au IVe siècle. Celle qui figure en cul-de-lampe est une monnaie du IIIe siècle. Voir Imhoof Blumer et Percy Gardner, *Journal of Hellenic Studies*, VII, 1886, pl. LXVI, nos IV et V, Cf. p. 71, no 5. Voir aussi Overbeck, *Griech. Kunstmythologie*, I, *Zeus*, p. 11. Overbeck a contesté cette identification, et supposé avec Brunn (*Griech. Kuunstler*, I, p. 73) que le Zeus de l'Ithôme était représenté enfant. Cette théorie a été combattue par F. Lenormant, *Gazette Arch.*, 1880, p. 79.

3. *Olympia, die Bronzen*, pl. VIII, nos 43, 43a, 44.

admirait, dans l'Altis, des statues de bronze qu'il avait signées : celle du stadiodrome Anokhos, celle du pancratiaste Timasithéos, un Delphien, aussi vaillant soldat que bon athlète, et qui paya de sa vie, à Athènes, sa participation à l'échauffourée de Cylon. Mais son



STATUE DE BRONZE.

(Palais Sciarra, à Rome.)

œuvre la plus remarquable était l'image de Kléosthènes d'Épidamne, monté sur son char de course, et debout auprès de son cocher. Des inscriptions désignaient par leurs noms les chevaux de l'attelage, Phœnix, le rouge, Korax, le noir, Knakias, le fauve, et Samos, le pommelé. Sans doute ce groupe célèbre dut inspirer plus d'une fois les graveurs monétaires et les peintres de vases. A l'aide des monnaies archaïques de Géla et Syracuse, on peut, sans trop de témérité, se

représenter les chevaux avec leurs mouvements symétriquement variés, les uns relevant la tête, les autres la tenant baissée sous la pression du mors [1]. Enfin nous voyons Agélaïdas s'attaquer à une longue suite de figures, dans un ex-voto consacré à Delphes par les Tarentins, en souvenir d'une victoire remportée sur les Messapiens, leurs incommodes voisins. C'étaient des chevaux de bronze, et un groupe de captives messapiennes [2].

Exécuté après 473, l'ex-voto de Delphes est sans doute une des dernières œuvres du vieux maître argien; c'est aussi la plus considérable par le nombre des figures, et tout nous invite à croire qu'avec les années son vigoureux génie n'avait pas fléchi.

A côté d'Agélaïdas, d'autres artistes, moins illustres cependant, représentent encore avec honneur l'école argienne. Asopodoros, qui se vante d'être né « dans la vaste cité d'Argos », collabore, avec l'Achéen Athénodoros, à l'ex-voto d'Olympie, dédié par Praxitélès [3]. Eutélidas et Khrysothémis signent les statues des Olympioniques Démaratos et Théopompos, et se réclament de leurs prédécesseurs comme de leurs maîtres [4].

Aristomédon exécute l'offrande dédiée à Delphes par les Phocidiens, à la suite d'une guerre soutenue contre les Thessaliens : c'étaient les images du devin Tellias, des principaux chefs et des héros du pays [5]. Deux autres Argiens, Glaucos et Dionysios, reçoivent vers 465 la commande de fastueux ex-voto destinés à Olympie. Un Messénien, Smikythos, ancien intendant d'Anaxilas, tyran de Rhégion, et devenu à la mort de son maître le tuteur de ses enfants, avait été expulsé de Rhégion par une révolution en 467. Il vient habiter Tégée en Arcadie. A la suite d'une grave maladie de son fils, il fait exécuter par les deux sculpteurs d'Argos une longue suite de statues de bronze réparties en deux groupes. Glaucos avait représenté Amphitrite, Poseidon et Hestia. L'œuvre de Dionysios se dressait sur une base de 12 mètres, près de la face nord du temple de Zeus : c'étaient huit divinités, les images d'Homère, d'Hésiode et d'Orphée, puis le génie des combats athlétiques, Agon, tenant des haltères, enfin d'autres statues qui avaient disparu au temps de Pausanias, car

1. Voir Percy Gardner, *Types of greek coins*, pl. II, fig. 32-35.

2. Pausanias, X, 10, 6.

3. Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, n° 30. Cf. Curtius, *Arch. Zeitung*, 1878, p. 181.

4. Pausanias, VI, 10, 4.

5. Pausanias, X, 1, 10.

Néron avait fait son choix dans cette magnifique série de bronzes [1]. On voyait encore dans l'Altis d'Olympie une autre œuvre de Dionysios : un cheval de bronze, conduit par son cocher, et portant



STATUETTE DE BRONZE, TROUVÉE A LIGOURIO, EN ARGOLIDE.

(Musée de Berlin.)

gravée sur le flanc une dédicace de l'Arcadien Phormis. De petite taille, assez laid avec sa queue coupée, ce cheval n'en avait pas moins le privilège de mettre en rut les étalons [2].

1. Pausanias, V, 26, 2. La dédicace de l'ex-voto de Smikythos a été retrouvée dans les fouilles d'Olympie (Loewy, *Inschr. griech. Bildhauer*, nº 31).

2. Pausanias, V, 27, 1.

II.

En nous faisant entrevoir une grande école, active, vivace et prospère, tous ces textes irritent notre curiosité sans la satisfaire. Que d'œuvres perdues à jamais, et quelles lacunes irréparables dans l'histoire d'une des périodes les plus attachantes de l'art grec! Pouvons-nous au moins nous flatter de retrouver, dans les monuments de nos musées, le souvenir affaibli de ces statues d'athlètes où triomphait le talent des sculpteurs argiens? Sans céder à l'attrait des hypothèses aventurées, on peut examiner avec quelque confiance deux bronzes qui paraissent se rattacher à l'école argivo-sicyonienne. Le premier est une statue plus petite que nature, mesurant 1m,11 et qui, de la collection Barberini a passé au palais Sciarra, à Rome [1]. Supprimez le bras gauche tenant la corne d'abondance, restauration moderne assez malheureuse : il reste une statue d'adolescent, où l'on reconnaîtra volontiers, avec M. Studniczka, un vainqueur à quelque concours d'enfants. Pour la structure du corps, pour la pose du bras droit, la statue Sciarra n'est pas sans analogie avec l'Apollon de Piombino; mais le style est déjà plus coulant et plus libre, et l'absence du sourire conventionnel donne au visage une remarquable expression de sévérité. L'œuvre date sans doute du premier quart du ve siècle. Un autre bronze plus petit, une statuette du Musée de Berlin, provient directement de l'Argolide; il a été trouvé à Ligourio, près du célèbre sanctuaire d'Epidaure [2]. C'est un jeune homme nu, aux formes robustes et pleines, tenant de la main gauche une balle (σφαῖρα), l'instrument d'un jeu cher aux éphèbes péloponésiens, et dans la main droite duquel on peut replacer, sans trop de témérité, le bâton à bout recourbé qui servait de raquette. Chose curieuse : ce bronze exécuté vers 470 environ, offre déjà les proportions massives et carrées qui seront celles du canon de Polyclète. Le grand sculpteur d'Argos a-t-il donc trouvé ce principe établi, comme une tradition d'école, et en formulant magistralement dans le Doryphore les règles de ce canon, s'est-il souvenu de l'enseignement d'Agélaïdas? L'hypo-

1. Studniczka, *Roemische Mittheilungen*, II, 1887, p. 90, pl. IV, V.

2. Furtwaengler, *Fünfzigstes Programm zum Winckelmannsfeste*, 1890, pp. 125-152, pl. I

thèse est tout au moins fort séduisante. Mais voici un nouveau détail qui mérite attention. Dans nos deux bronzes, la rigidité de l'attitude s'est assouplie, et, par une convention ignorée jusque-là, le poids du corps porte sur une des jambes, tandis que l'autre fléchit légèrement. Ici encore, on songe à une particularité relevée par les critiques anciens dans les statues polyclétéennes : « Le propre de Polyclète,



TÊTE VIRILE DE BRONZE TROUVÉE SUR L'ACROPOLE A ATHÈNES.

(Musée d'Athènes.)

nous dit Pline, est d'avoir imaginé de faire tenir ses statues sur une seule jambe [1]. »

Or, il est impossible de méconnaître que nos deux bronzes montrent déjà l'application de ce principe nouveau ; comparés aux œuvres purement archaïques, ils possèdent la qualité que les Grecs appelaient le *rythme* et qu'on attribuait aux œuvres de Pythagoras de Rhégion, un maître bronzier formé sans doute à l'école d'Agélaïdas. Voici dans quel sens il convient d'entendre ce mot. Tandis que, pour les critiques anciens, la *symétrie* désigne le rapport des proportions entre elles, le rythme s'applique aux lignes et au mouvement. Il éveille l'idée d'une sorte de souplesse flexible et ondu-

1. « Proprium ejus est uno crure ut insisterent signa. » Pline, *Nat. Hist.*, 34, 56.

leuse dans les contours, d'une silhouette aux lignes rompues et habilement contrariées, comme l'est par exemple celle d'un homme debout, pliant légèrement la jambe qui ne sert pas de soutien au corps; dans ce cas, le torse n'est plus rigide, comme dans les statues primitives, et la ligne médiane passant par le centre de gravité de la figure, ne la divise plus en deux parties rigoureusement symétriques. Sans doute, si l'on compare le bronze d'Argos au Doryphore, l'essai est encore timide; ce n'est qu'une tentative prudente pour introduire le rythme dans la statuaire; ce n'est qu'une réaction très mesurée contre la raideur conventionnelle de l'ancien type. Mais, à cette date, l'invention d'un mouvement nouveau est une hardiesse, et s'il faut en désigner l'auteur, nous songerons naturellement au maître incontesté de l'école argienne archaïque.

On voit les conséquences de ces rapprochements. Entre Agélaïdas et Polyclète, la chaîne de la tradition n'est pas rompue, et nous pouvons pressentir que l'école d'Argos conserve son unité pendant tout le ve siècle.

C'est ici le lieu de signaler un autre bronze, trouvé à Athènes, il est vrai, mais dont le style très particulier et la rare perfection technique nous engagent à chercher ailleurs la patrie d'origine [1]. La belle tête de bronze reproduite ci-joint, a été découverte dans les fouilles de l'Acropole; mais comment n'y pas voir l'œuvre d'une école où le travail du métal est comme une spécialité? Certains détails matériels d'exécution nous ramènent à Sicyone ou à Argos : les lèvres et les sourcils, incrustés de cuivre rouge, les yeux, remplis d'une matière blanche, semblable à de la porcelaine, et où la pupille fait une tache noire. Le rendu des cils atteste une étrange préoccupation du réalisme, et une étonnante minutie de facture : imaginez, au bord des paupières, une sorte de frange barbelée, où chaque cil est traité à part : on peut les compter. Même finesse dans le travail des cheveux ondés sur le crâne et enroulés sur les tempes et sur le front autour d'un cercle métallique, tandis qu'une petite masse se détache par derrière et forme chignon. Le type du visage est nouveau pour nous; mais nous retrouverons plus tard, dans l'Apollon du fronton est d'Olympie, cette forme de visage si caractéristique, ce profil sévère, ce menton plein, cette lèvre inférieure venant en avant,

1. *Les Musées d'Athènes*, pl. XVI. M. Élie Cabrol en a donné un remarquable dessin, exécuté par M. Puech, sculpteur, ancien pensionnaire de l'Académie de France à Rome (*Voyage en Grèce*, Paris, 1890, librairie des Bibliophiles). Pour l'étude du style et de l'origine, Cf. Studniczka, *Mittheil. Athen*, 1887, p. 372.

voire même ces proportions de tous points conformes à ce qu'on a quelquefois appelé le canon olympique. A vrai dire : le bronze de l'Acropole est le plus ancien exemple d'un style dont nous suivrons le développement dans l'art péloponésien : il accuse une direction d'art étrangère à l'Attique. Or, si l'on a pu constater à Athènes les traces de l'activité des bronziers éginètes, leurs confrères du Péloponèse n'ont-ils pas, eux aussi, travaillé pour la ville des Pisistratides [2]? Je ne connais pas d'hypothèse plus plausible que d'attribuer le bronze de l'Acropole à quelque artiste d'Argos ou de Sicyone, contemporain d'Agélaïdas; c'est dans le Péloponèse, croyons-nous, qu'il faut chercher l'origine de ce type à la fois élégant et sévère, qui répudie l'ancienne convention du sourire archaïque. Si ces conclusions sont justes, elles entraînent des conséquences d'une certaine importance pour l'histoire de l'art. Nous savons dès lors ce qu'est le



ZEUS BRANDISSANT LE FOUDRE.

(Monnaie messénienne du IIIe siècle)

type propre à l'école d'Argos. Nous possédons un point de repère, nous permettant de nous orienter dans l'avenir, et d'étudier avec plus de sécurité la période de transition qui sépare Polyclète de l'ancienne école argienne.

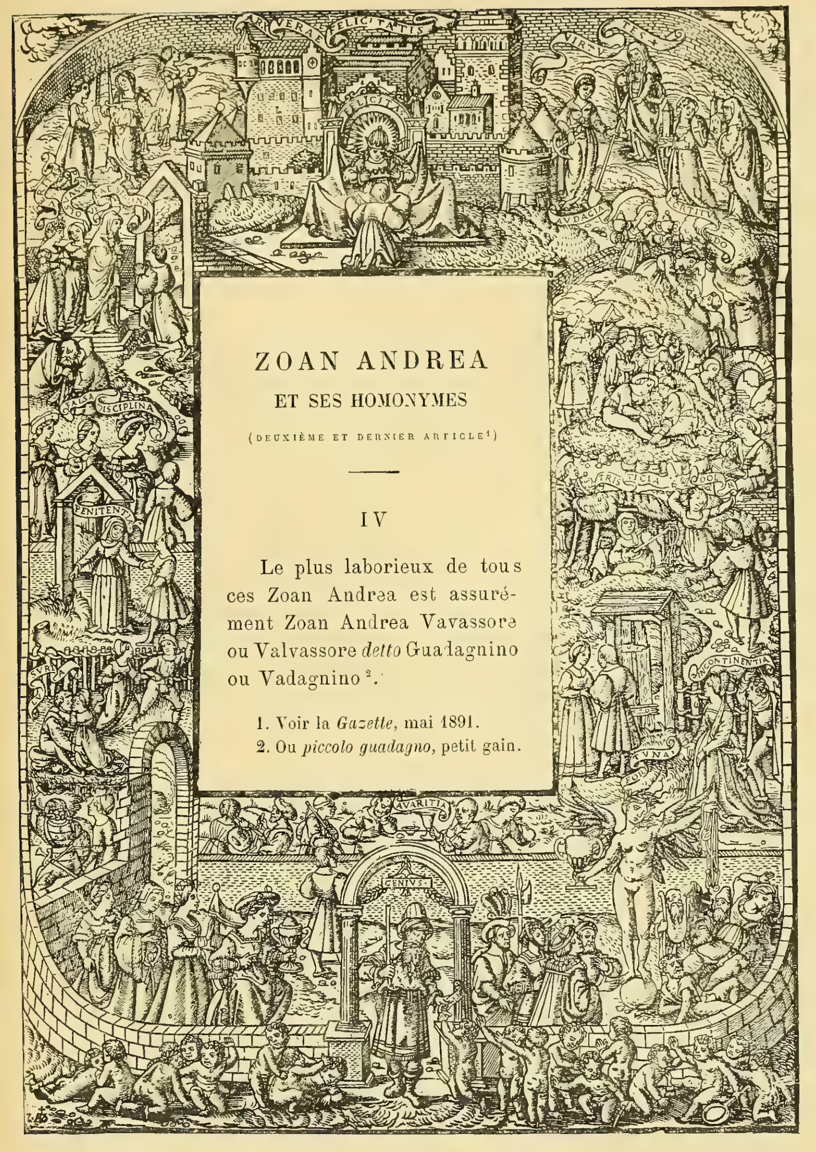
Les textes et les faits qu'on parvient à grouper sont encore bien incomplets. Ils suffisent néanmoins pour nous faire juger à leur valeur les sculpteurs de l'Argolide. A n'en pas douter, Argos est le centre du mouvement qui entraîne l'art vers des progrès décisifs. Au lendemain des guerres médiques, elle est le rendez-vous des artistes étrangers. Myron vient y apprendre la technique du bronze, et s'y former à l'étude du corps humain; Phidias s'y exerce à la sculpture chryséléphantine. Elle conserve encore la suprématie qu'Athènes va lui disputer quelques années plus tard. Veut-on se faire une idée

1. Déjà M. K. Lange avait proposé de rattacher à l'école d'Argos une tête virile en marbre, trouvée sur l'Acropole (*Mittheil. Athen*, VII, 1882, p. 205-206).

juste de son rôle, dans cette période féconde où l'archaïsme, arrivé à sa pleine maturité, annonce déjà l'éclosion prochaine du grand art? On songera à la Florence du xve siècle, aux maîtres vaillants et chercheurs qui inaugurent la Renaissance italienne; on prêtera aux sculpteurs d'Argos la même activité, le même renom, et à leur patrie, la même puissance de rayonnement.

MAXIME COLLIGNON.





ZOAN ANDREA

ET SES HOMONYMES

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

IV

Le plus laborieux de tous ces Zoan Andrea est assurément Zoan Andrea Vavassore ou Valvassore *detto* Guadagnino ou Vadagnino[2].

1. Voir la *Gazette*, mai 1891.
2. Ou *piccolo guadagno*, petit gain.

Il est à la fois libraire, éditeur, imprimeur, graveur sur bois, cartographe [1].

Jusqu'au document découvert par M. Carl Brun, la confusion entre Zoan Andrea, copiste de Mantegna, et Zoan Andrea Valvassore était explicable, bien que plus d'un obstacle s'opposât à cette identification. On aurait dû remarquer que les morceaux attribués à Zoan Andrea ne sont jamais signés Z. A. V., cette dernière lettre aurait dû éveiller les défiances de ceux qui ont voulu voir dans cette marque la signature du graveur mantouan. Pourquoi, après les planches signées .Z.A: ou .Z.a., aurait-on vu apparaître tout à coup ce V supplémentaire ou le nom tout entier de Vavassore? Un changement si notable de signature n'était-il pas surprenant? Cette différence ne déconcerte point Passavant ; il attribue à l'imitateur de Mantegna des pièces signées indifféremment

.Z.A: ·Z·A· ·Z·A· ·Z·A.D. .I. A. I A .Z.a.

initiales qu'il regarde comme indiquant toutes un même artiste, qui aurait aussi apposé sur d'autres œuvres sa signature complète : tantôt *Joanne Andrea di Vavassori ditto Vadagnino;* tantôt *Giovañi Andrea Valvassori ditto Guadagnino.* Toutefois, constatant entre certains de ces morceaux d'étranges différences, il se sent un peu

Valvassore voulait-il indiquer par ce surnom qu'il se contentait d'un gain modeste? ou bien faut-il croire, avec le marquis d'Adda, que *guadagnino* signifie *intéressé* ou même un peu usurier, en patois vénitien? Il était établi comme libraire-éditeur au *ponte de Fusseri;* il y a encore au même endroit une boutique avec l'enseigne *il piccolo guadagno.* Voir le manuscrit de Moschini conservé au Musée Correr.

1. Son nom figure dans une liste des membres de la confrérie des peintres de Venise pour les années 1530 et suivantes, confrérie qui comprenait indistinctement des artistes ou artisans de professions diverses, mais se rattachant de près ou de loin à l'art de la peinture, tels que *disegnator, mascherer, depentor di Santi, indorador, scrittor, figurer, cartoler, miniator, cortiner, tentor, intajador, pittor di carte, targher.* Quelquefois la profession est désignée ainsi : *fa libretti, lavora in Arsenal, minia Santi.* Six de ces catégories d'artistes ou d'artisans, connus sous le nom d'*arti affini*, étaient appelés *i sei colonelli;* c'étaient les *miniatori, disegnatori, cuoridoro, cartolari, indoradori* et *targeri.* Dans cette liste le nom de Vavassore, ainsi libellé : *Vadagnin Zuan Andrea,* n'est suivi d'aucune qualification spéciale. — Nous puisons ces renseignements sur la *Fraglia di pittori* dans une très intéressante brochure de M. Nicoletti, le savant conservateur du *Museo Civico et Raccolta Correr,* intitulée *Per la storia dell'Arte; Lista di nomi di artisti tolta dai libri di tanse o luminarie della fraglia dei Pittori,* extraite de l'*Ateneo Veneto,* nov.-déc. 1890.

troublé et dit en parlant de quelques-uns : « Ces pièces s'éloignent tellement de sa manière usuelle que nous hésiterions à les lui attribuer si elles ne portaient point sa signature. » Ignorant que Valvassore florissait encore en 1572, il enferme la carrière artistique de son *unique* Zoan Andrea entre 1497 (*Ovide* de Joanne Vercellese, dont



SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE, TIRÉ DE LA « VITA DEL GLORIOSO APOSTOLO EVANGELISTA IOANNI ».
(Venetia, N. Zopino e Vincentio, 1522.)

seize illustrations portent la marque ia) et 1520 (à cause d'un portrait de Charles-Quint, empereur, pièce non signée qu'il lui attribue). On comprend de même que le marquis d'Adda, qui ne connaissait pas plus que Passavant la lettre d'Ardizoni, ait confondu les deux personnages dans son *Essai bibliographique sur les anciens modèles de lingerie* [1].

Aujourd'hui, de semblables erreurs ne sont plus admissibles. Dans

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re période, t. XV, p. 342, et t. XVII, p. 421

la supplique d'Ardizoni, Zoan Andrea est appelé « peintre de Mantoue », qualification qui ne pouvait s'appliquer qu'à un homme établi dans la vieille cité et exerçant une profession reconnue, par suite ayant dépassé les années de la première jeunesse. Si l'on ne donne à Zoan Andrea que vingt ans à la date de cette supplique, il est manifestement impossible de le confondre avec le Zoan Andrea Vavassore qui publiait en 1572 une édition des *Avvertimenti morali* de Hieronimo Mutio (*Cat. Libri*, 1859, p. 239). En cette année 1572, le *battu* de Mantegna n'aurait pas eu moins de 114 ans!

Valvassore est donc désormais nettement distinct de Zoan Andrea I et des artistes qu'on a confondus avec celui-ci. Sa carrière commence au moins dès 1522. On lit en effet, dans le haut d'une *Vue de la cité de Rhodes*, assiégée par Soliman (51 centimètres de hauteur sur 72 de largeur), d'une exécution grossière, cette mention : *stampato in Venetia per Vadagnino di Vavassori MCCCCCXXII*. Tantôt il signe tout au long[1], tantôt il se sert des initiales Z. A. V.

Enfin nous avons relevé plusieurs monogrammes de lui qui n'ont point encore été signalés : au bas d'une gravure un peu lourde représentant, dans un paysage, saint Jean l'Évangéliste, debout, tenant le calice d'où sort un serpent, gravure qui sert de frontispice à la *Vita del glorioso apostolo e Evãgelista Ioanni cõposta del Venerabile patre frate Antõio de Adri de lordine de frati minori della obseruãtia. Ite sub pẽa excõicatiõis late sẽtẽtie*, imprimée par Nicolo Zopino et Vincentio compagno le 4 mars 1522[2].

1. Selon l'usage du temps, il orthographiait son nom de manières très différentes, s'appelant tantôt Valvassore, tantôt Vavassore ou Vavassori; le surnom Guadagnino ou Vadagnino suit le plus souvent, mais précède quelquefois le nom de famille. Nous rencontrons aussi la signature *Jovan Andrea de Vavasori*, dans *la Conversione de Santa Maria Madalena e la uita de Lazaro e di Marta in ottauo rima historiata. Composta per Maestro Marco Rasilia da Foligno opera deuotissima nuouamente stampate* (Marciana, 2385), sans lieu ni date, au bas d'une gravure représentant Jésus-Christ parlant à un nombreux auditoire, qui semble une copie d'un bois publié dans une édition de la *Conversione* imprimée à Ancône et dont le colophon est ainsi conçu : *Stãpata in Ancona per Guerralda ale spesi di Nicolo dicto Zopino : et Vincentio compagni. Nel. MDXIIII die XX del mese de apprile*. On a deux autres éditions de la *Conversione*, l'une de Rusconi (septembre 1517) et l'autre de Tridino (décembre 1518) (*Cat.* Yéméniz n° 1553), chacune n'ayant que la grande figure sur bois, *Jésus enseignant*.

2. Petit in-12 en lettres romaines à deux colonnes, non chiffré; cahiers de huit feuillets registrés de A à H. Au recto de l'avant-dernier feuillet, un sonnet italien avec ce titre *Consolatorium ad amicissimum suum* et deux distiques latins, suivis

Même monogramme au bas d'un *Portement de croix* qui précède la seconde partie du *Libro de la perfectione humana Thesoro eterno sopra tutti altri Thesori*, etc., imprimé à Venise par Nicolo Zopino et Vincentio compagno, en 1522, dix jours après la *Vita del glorioso Joanni*[1].



PORTEMENT DE CROIX, TIRÉ DU « LIBRO DE LA PERFECTIONE HUMANA ».

(Venetia, N. Zopino de Vincentio, 1522.)

Un monogramme presque semblable, le Z, en caractère romain, étant tout à fait séparé des autres lettres, se voit au bas d'un très bel

de ces mots : *Vale : mi Siluester*, puis le colophon ; deux pages pour la table, et une page blanche. Au verso du frontispice, une Crucifixion, dans une jolie bordure sur fond noir, à bêtes fantastiques, fleurs et rinceaux d'un goût fin et élégant; de nombreux personnages se pressent autour de la croix. Composition bien dessinée et d'une assez bonne ordonnance, mais d'une taille épaisse.

1. Ce manuel de dévotion est un petit in-12, en lettres romaines, à deux colonnes : quatre feuillets pour le titre et la table, signature AA — AIIII; cahiers de huit feuilles signés de A à SIIII, ce dernier cahier n'ayant que quatre feuillets. Au verso du premier feuillet, le titre dans un cadre à pilastres couronné d'un

encadrement gravé sur bois d'après Hans Holbein le jeune et représentant la *Table de Cébès* (Passavant, t. III, p. 403, n° 90). L'ensemble de la composition est enfermé dans un mur d'enceinte le long duquel se déroulent des scènes variées. Au bas, sous un arc central qui sert d'entrée, un vieillard, *Genius*. A droite et à gauche, en dehors de l'enceinte, des groupes d'enfants nus jouant; plusieurs tendent les bras vers *Genius* qui remet à l'un d'eux un rouleau de papier. A droite, *Fortuna* ailée, nue, debout sur le globe, distribuant ses dons à ceux qui l'entourent. A gauche, plusieurs figures allégoriques en costumes de femmes richement vêtues (dans l'original ces personnages sont *Suadela* et *Opiniones*). Dans le montant de gauche, d'autres allégories : *Lusuria*, *Penitentia*, *Falsa Disciplina*, *Veritas*, *Persuasio*, *Vera Disciplina;* dans le montant de droite : *Incontinentia*, *Tristicia*, *Dolor*, *Fortitudo*, *Audacia*, *Virtutes*. Dans le haut, au centre, *Arx verae felicitatis*, et en avant de la citadelle, *Felicitas* auréolée, assise sur un trône, couronnant un pèlerin agenouillé devant elle [1].

Le bois original de Hans Holbein paraît pour la première fois dans le *Novum Testamentum Erasmi* (Bâle, 1522); il orne un grand nombre d'ouvrages des années suivantes, entre autres des lexiques. Une grossière copie en contre-partie se rencontre dès 1522 dans un *Index operum Chrysostomi;* deux autres imitations avec quelques

fronton, au centre duquel se voit une grande tête de chérubin, flanquée d'agneaux tenant une boule entre les deux pieds de devant et dont les corps se terminent en rinceaux; au bas des pilastres, des têtes de profil; au centre de la partie inférieure, un aigle éployé, debout sur un enroulement de lauriers porté par deux griffons. Au verso du titre, un bois de page représentant saint François à genoux recevant les stigmates. Au recto et au verso du feuillet AI, le Christ debout dans une gloire, entouré de six groupes de bienheureux; au-dessus du Christ, dans une banderole, *Accipite Spiritum Sanctũ;* aux pieds du Christ, *Quis* (sic) *sitit veniat ad me et bibat* (de la même main que le Saint Jean de la *Vita* précitée). Au verso du dernier feuillet de la première partie (verso DIII), le *Portement de la croix* où se trouve la signature ci-dessus mentionnée. Au verso du dernier feuillet de la seconde partie (verso GII), la *Crucifixion* parue, dix jours auparavant, dans la *Vita del glorioso Joanni*. Au verso du dernier feuillet, au-dessous de la marque de l'imprimeur, saint Nicolas, assis dans une stalle entre les initiales N. Z, le colophon : *Stampato nella inclita Citta di Venetia per Nicolo Zopino e Vicentio compagno nel M D.XXII. Adi XIIII. de Mazo. Regnãte lo ĩclito Prĩcipe Messer Antonio Grimani.* — Le même portement de croix est reproduit dans une seconde édition de cet ouvrage parue avec le titre suivant : *Specchio de la perfectione humana...* etc.; colophon : *Impresso in Vineggia per Nicolo d'Aristotile detto Zoppino nell' Anno di nostra Salute* MDXXIX.

1. Voir la reproduction de cet encadrement en tête de notre étude.

changements, et de plus petite dimension, vers le même temps. Toutes ces copies sont faites à Bâle même et utilisées pour des livres imprimés en cette ville [1]. L'imitation vénitienne que nous signalons était restée jusqu'ici inconnue; elle diffère quelque peu de l'original, auquel elle est inférieure malgré son beau dessin et la finesse de la taille. Au bas de l'épreuve conservée au Musée Correr, on lit cette annotation à la plume : *La Marca deve dinotare l'intagliatore Zuan Andrea Vavassore detto Guadagnino, abbenchè non sià publicata nei lessici di monogrammi. Questa prova feci tirare io nella tipografia Santini, appo laquale esisteva il legno, l'anno* 1852.

La carrière fort longue de Valvassore commence donc au moins dès l'année 1522; elle se poursuit à travers des étapes que nous pouvons suivre presque année par année. On trouve sa signature *Zovan Andrea de Vavasori* sur un joli frontispice ornant un petit in-8° de 40 ff., le *Thesauro spirituale vulgare in rima et hystoriato... Venetia. Nic. Zopino et Vĩcentio compagno*, 1524.

On le voit, à propos de deux des plus grands événements de la troisième guerre d'Italie, publier *Lassedio di Pavia*, sans date, mais évidemment aux environs de 1525 (*Cat. Libri*, p. 221), et *La Presa et lamento di Roma, et le gran crudeltade fatte drento, con el credo che ha fatto li Romani : con un sonetto et un successo di Pasquino e Marforio*, sans date, mais aux environs de 1527 (Brunet, t. IV, col. 863).

Puis en 1530, la *Fontana degli esempli : Esemplario novo di più cento variate mostre di quacunque sorte bellissime per cucire*, rééditée en 1550, et dont il y a aussi une édition sans date. Les modèles et les patrons de l'édition de 1550, d'ailleurs très différents de ceux de 1530, auraient été dessinés par le Pelliciolo et gravés par Vavassore, s'il faut en croire le marquis Girolamo d'Adda, invoquant le témoignage de M. Manzoni, appuyé sur un exemplaire de la *Biblioteca communitativa* de Bologne [2].

En 1530, aussi, un très curieux petit in-4° de 26 ff. : *Esamplario di Lauori : che insegna alle done il modo e ordine di Lauorare : cusire : e racamare : e finalmente far tutte q̃lle opere degne di memoria : le quale pož fare vna donna virtuosa cõ laco in mano. Et vno documento che insegna al cõpratore accio sia ben seruito. Fiorio Vauassore fecit.* (A la fin) : *Stampata in Vineggia per Giouanni Andrea Vauassore detto Guadagnino, ne li anni del Signore MDXXX. A di XXII Nouembrio.*

1. Nous devons ces renseignements à l'obligeante courtoisie de M. His Heusler, ancien directeur du Musée de Bâle, dont la haute compétence en tout ce qui concerne Holbein est bien connue.

2. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1863, t. II, p. 347-348 et 1864, t. II, p. 432.

Le titre de ce petit volume, comprenant deux ff. de texte et vingt-six ff. de modèles de broderie à l'aiguille, est entouré d'un encadrement formé de six petits bois ombrés dont trois dans la partie supérieure, deux latéraux et un dans la partie inférieure. Ces bois, représentant autant de petites scènes de genre, se rapportent aux diverses manières de broder. Dans le bloc du bas (six femmes travaillant), au centre, en lettres gothiques : *Fiorio Vauasore fecit* [1].

Ce petit manuel de broderie, propre à « rendre une femme vertueuse avec l'aiguille en main », eut un tel succès que l'imprimeur en donne une seconde édition dès le 10 mars 1531 et la réédite à profusion jusqu'en 1552 et peut-être au delà [2]. Toutes ces éditions se ressemblent, sauf de légers changements dans le texte et quelques différences dans la rédaction des colophons.

Il convient de placer en cette année 1530 un livre xylographique, l'*Opera noua contemplatiua, p ogni fidel christiano laquale tratta de le figure del testamento vecchio : le quale figure sonno verificate nel testamento nuouo : con le sue expositione : Et con el detto de li propheti sopra esse figure :... Nouamente stampata;* colophon : *Opera di Giouãniandrea Vauassore ditto Vadagnino : Stampata nouamẽte nella inclita citta di Vinegia;* sans date. On avait voulu jusqu'ici rapporter cet ouvrage à l'année 1512, par suite de la confusion entre ces divers Zoan Andrea et aussi parce qu'on y trouve un *Jésus chassant les vendeurs du Temple* et une *Annonciation* copiés d'après la *Petite Passion* d'Albert Dürer, parue sous forme de livre en 1511. Nous nous prononçons pour la date de 1530, en nous appuyant sur les raisons suivantes : les bois de l'*Opera nuoua* ont la plus grande analogie avec l'*Esemplario di lavori* et semblent de la même main; les lettres de la signature (*Fiorio Vauassore fecit*) de l'*Esemplario* sont identiques à celles des légendes de l'*Opera nuoua*, les unes et les autres étant gravées dans les blocs mêmes [3].

1. Parmi les sujets de broderie proposés aux *femmes vertueuses*, on rencontre au feuillet A XIII, un Orphée debout, jouant du violon, entouré des animaux charmés. Cet Orphée apparaît aussi dans l'in-4° de Tagliente, intitulé : *Opera nuoua che insegna a le done a cuscire, a raccammare, e a disegnare a ciascuno*, etc.

2. La dédicace de l'édition de 1546 dit : *Havendo io Giannandrea per el passato fatto alcuno libro di esempli di diverse sorte per cusire et recamare*... Dans la bibliothèque de M. de Landau, un exemplaire sans lieu ni date, t. I du catalogue, p. 244.

3. Libri a constaté trois tirages de ce petit in-8°. Grâce à une aimable communication du savant chevalier Forre, nous pouvons signaler, dans la collection de M. Tessier de Venise, un tirage inconnu jusqu'ici où le bois du 7e feuil. du cahier F (Daniel dans la fosse aux lions) est renversé.

La date de 1530 s'impose encore pour une autre publication de Vavassore, non datée, dont les caractères gothiques sont aussi ceux de l'*Opera nuoua contemplatiua*, et qui a pour titre : *Opera noua universal intitulata corona di racammi nouamente stampata ne la inclita citta di Vinegqia per Giouanni Andrea Uauassore detto Guadagnio :* in-4° de 26 ff. avec un titre à encadrement d'une belle exécution, formé de feuilles



SAINT PIERRE ENTOURÉ DE SAINTS.

(Gravure tirée d'un Bréviaire romain imprimé à Venise, en 1524.)

d'acanthes, d'oiseaux, d'une sirène à deux têtes, etc. ; vers le haut, dans un cartouche, la signature G. A. V. En 1532, Vavassore imprime un in-8°, *Lunario al modo d'Italia calculato di Camillo de Leonardis* (Ven. per Gio. Andrea Vavassore detto Guadagnino 1532; Panzer X, 51 ; Manuscrit Morelli) et *Lo Illustre poeta Ceco* (sic) *Dascoli cõ comẽto novamẽte trovato et nobilmẽte historiato revisto et emendato : et da molte incorretiõe extirpato : et dal antiquo suo vestigio exemplato. Inpresso in Venetia per Giovãni Andrea Vavassore ditto Guadagnino Nel anno del Signor MDXXXII. a di XXIV Decembrio* (Bibliothèque Palatine de Florence), dont il donnera une réimpression en 1546 (Marciana,

2423); enfin une carte d'Espagne, non coloriée, conservée dans la collection du chevalier de Hauslob[1].

Le catalogue La Vallière (t. II, p, 551, nº 3829), cite *La Vita di Esopo historiata de Francisco del Tuppo Neapolitano*, petit in-8º, avec cette indication : *In Venezia per Zoanne Andrea Valuassore decto el Guadagnino, nel anno MDXXXIII.* Les vingt-trois gravures de demi-page qui ornent ce volume sont des copies de bois de la fin du xvᵉ siècle. Au-dessus du colophon, la marque au cœur renfermant les lettres Z. A. V. et surmonté de la croix de Lorraine.

De 1535, une réédition (suivie bientôt de deux autres) de l'*Opera dello elegante Poeta Aquilano Seraphino*, parue en 1519, par les soins de Sessa et Ravani.

Vavassore exécute en 1536 une grande carte de France de 76 centimètres de longueur sur 56 de hauteur, en quatre feuilles, avec cette inscription sur un cartouche à droite : *Questo sie il vero dissegno di tutta la Franza con tutti li suoi confini ....*, et, en bas, en lettres capitales : Hoc, opus Joannes Anreas Vavassor, dictus Vadagninus, fecit 1536 Venetiis[2].

L'année suivante, il s'associe ses frères, au moins pour certaines publications, comme le prouvent les *Epistolæ Diui Pauli Apostoli cum triplici editione ad ueritatem graecam*, avec ce colophon : *In Venetia per Giouanni Andrea detto Guadagnino e fratelli di Vauassore. Nelli anni del nostro Signore MDXXXVII.* Au-dessous, la marque Z A. V. dans une circonférence, les deux lettres Z. A. étant séparées par une croix de Lorraine et le V placé au-dessous d'elles, sous une ligne horizontale (Bibliothèque du Séminaire, à Udine, Cat. A + 7). De 1538, le *Speculum Cõfessorum et lumen consciẽtie cõtinens plenã normã cõfitendi et examinandi cõmissa scelera... per venerandũ et exẽplarem patrem fratrẽ Matheũ*, petit in-8º de 56 ff. le titre rouge et noir étant encadré dans une jolie bordure d'entrelacs à fond noir. A la fin : *Venetiis per Ioannem Andream dictum Guadagninum et fratres de Vauassoribus anno incarnationis dñi nostri Iesu Christi. M.D.XXXVIII. Die XX. Mense Nouẽbris.* Au-dessous une grande marque occupant les deux tiers de la page : sur un blason, les lettres Z. A. V. dans un cœur surmonté d'une croix de Lorraine, à droite d'un castel à trois tours dont une, celle du centre, est timbrée d'une fleur de lis ; le tout au milieu

1. Voir *Mittheilungen der K. K. geographischen Gesells'chaft in Wien*, t. XXIX (1886), p. 392, communiqué par M. Harrisse.

2. Le marquis G. d'Adda avait vu cette carte dans le riche cabinet de M. Angiolini de Milan.

d'un ornement composé de deux dauphins dont les queues s'entre-croisent dans le haut en formant des volutes de feuillages.

Un de ces frères est le Florio que nous connaissons déjà par l'*Esamplario di Lauori* de 1530 et des années suivantes. Il est l'associé de Giovanni en 1541 pour la publication d'un livre intitulé : *Opera amorosa che insegna a componer lettere — MDXXXXI — Stampata in Venetia per Giovanni Andrea Vavassore ditto Guadagnino et Florio fratello.* La signature Z. A. V. apparaît dans deux des motifs d'ornement qui décorent le livre.

Ce même Florio apparaît encore dans le colophon de l'in-8° de 53 ff. suivant : *Rime de la diva Vittoria Colonna de pescara inclita Marchesana nouamente agiontoui XXIIII sonetti spirituale, et le sue stanze, et uno triompho de la croce di Christo non più stampato con la sua tauola.* Le titre est entouré d'un encadrement fort médiocre avec la marque Z. A. V. dans un cœur en bas, au centre. Au verso, une *Pietà* des plus médiocres. A la fin : *Stampati in Venetia per Giovanni Andrea Vavassore detto Guadagnino e Florio fratello negli anni del signore. MDXLII a di XVIII Zenaro.* Au feuillet suivant, la marque aux deux dauphins avec l'addition de deux torches (?) allumées, se croisant en forme d'x. (Arsenal, 4059, B. L.)

Passavant cite une suite des sept planètes dont trois avec la signature FF. (*Florio fecit*), avec cette mention au bas de quelques vers : *Per Giovanni Andrea Vavassore detto Guadagnino et Florio fratello nell' anno del signore MDXXXXIIII.* De la même année, *tre primi canti di Marfisa,* de Pietro Aretino, *per G. Andr. Vavassore ditto Guadagnino et Florio fratelli,* 1544, in-8° avec des gravures sur bois et le portrait de l'auteur[1] et *Di Ruggero et Bartolomeo Horivolo canti quattro. Per Giovanni Andrea detto Guadagnino et Florio fratello nel anno del signore MDXXXXIIII,* in-8°. Sur le frontispice, au milieu, le cœur surmonté d'une croix de Lorraine, avec les lettres Z. A. V., ces mêmes initiales étant répétées à la dernière page (Bibliothèque Palatine de Florence). Du même temps, sans doute, un complément de l'*Esamplario di lavori* avec ce titre : *Libro secondo de bellissime e variate mostre intitulato fior de gli Essempli. Nouamente stampato per Giouanni Andrea, detto Guadagnino et Florio fratello*[2].

La signature FF au bas des trois planètes, la mention *Florio*

1. Brunet, t. I, col. 404, et Libri, 1859, p. 22.

2. In-4° obl., avec des planches, gravées sur bois, de points coupés et de guipures d'un beau style (Deschamps, col. 363).

Vavassore fecit, sur le frontispice de l'*Esamplario di lavori*, et d'autres signatures analogues semblent montrer que, dans cette collaboration des deux frères, Florio était plutôt le graveur sur bois et Giovanni l'imprimeur.

L'autre frère doit être Luigi Valvassore, dont nous parlerons plus loin avec quelques détails.

Après s'être adjoint ses frères pour certaines publications (ces associations passagères étaient d'ailleurs de mode à Venise), Giovanni Andrea édite, sous son nom seul, en 1546, la *Marfisa bizara di Giovani Battista Dragoncino da Fano. Stampata in Vinegia per Giouanni Andrea Vavasore detto Guadagnino a di VI di febrario MDXXXXVI* et le *Libro della regina Ancroia nouamente distampato e con somma diligentia reuisto et correcto*, avec ce colophon... *Venetia per Giouanni Andrea Vauassore detto Guadagnino MDXXXXVI* [1]. Au-dessous du titre de ce livre se trouve un bois cintré représentant la reine de profil, à cheval, tenant un bouclier de la main gauche et une épée de la droite; au haut, à droite dans un nuage, A.V.F. (*Andrea Vavassore fecit*), signature qui prouve qu'Andrea, aussi bien que son frère Florio et beaucoup d'autres imprimeurs de l'époque, coopérait parfois à l'illustration de ses propres publications. Cette même année, il fait imprimer à ses frais *Sumptu domini Andreæ Guadagnini* chez *Bartholomaeum cognomento Imperatorem et franciscum eius generum*, une édition des *Héroïdes* d'Ovide, qui porte la marque de Vavassore.

En 1547, il publie un in-8° intitulé *Lunario di Luca Gaurice al modo d'Italiani* (*Venetia per Andrea Vavassori detto Guadagnino* 1547); en 1548, une édition du *de Officiis* de Cicéron que Morelli dit avoir vue à la Bibliothèque de Saint-Marc. En 1550, il donne un *Vocabulista Ecclesiastico latino et vul* (en rouge) *gare utile et necessario a molti... MDL*. A la fin : *In Venetia per Giovanni Andrea Valuassore detto Guadagnino MDL* [2].

1. La première édition vénitienne est de 1494, chez Christophoro Pensa dit Mandelo.

2. In-8°, titre gothique, entouré d'une superbe bordure de trophées. Dans le haut, Moïse avec les deux tables de la loi; de chaque côté, un ange sonnant de la trompe. Au bas la marque au cœur (communiqué par M. Olschki, de Vérone). Cette marque se rencontre, cette même année 1550, sur un écusson tenu par deux amours, au bas du titre d'un *Orlandino* de Folengo, imprimé par Bindoni (Marciana et Arsenal 5168 B. L.). Ce titre est en outre encadré d'une bordure sur laquelle se trouve le Z. A. V. (bordure qui semble sur métal). Il paraît évident que Vavassore était l'éditeur de ce livre imprimé par Bindoni.

Le 15 mars de cette même année, Valvassore obtient un privilège pour la publication de divers ouvrages :

Item a Gio. Andrea Vavassore per li raggionamenti della Guerra di Campagna di Roma, et del Regno de Napoli raccolti da D. Alessandro



L'ANNONCIATION, GRAVURE TIRÉE DES « ORATIONES DEVOTISSIME ».

(Venise, per Bernardinum Benalium, 1524.)

Andrea Napolitano — et per la selva di varie lettioni, et per l'opera intitolata Discorso della vera beatitudine.

Puis, dans les années 1550-1552, il publie les *Quarte* et *Quinte rime* de la poétesse Laura Terracina. Cette même année 1552, *Secondo Tarentino, Bradamante gelosa*, petit in-8° avec de jolis bois. *In Vineggia appresso Gio. Andrea Valvassorio*, 1552 [1].

En 1553, un grand in-folio, *La Vera descrizione del Friuli... in Vinegia*

1. *Archivio di Stato. Senato Terra, Registro* 42, *carta* 123. Obligeamment communiqué par M. Horatio Brown.

presso Giovanni Andrea Valvassore detto Guadagnino 1553. Il édite, en 1554, *Trabisonda nel quale se tratta nobilissime battaglie con la vita e morte de Rinaldo... Stampata nell' inclita citta di Venetia per Giouanni Andrea Valuassore detto Guadagnino... MDLIIII.*

En 1560, il publie un petit in-8°, le *Nuouo Petrarca di M. Lodovico Paterno distinto in quatro parti*, avec la marque à la toison sur le titre et au-dessous *con Previlegio In Venetia, appresso Gioan' Andrea Valuassori, detto Guadagnino MDLX.* Cette imitation de Pétrarque se compose de *Rime in Vita et in Morte di M. Mirtia*, de *varie soggetti* et de huit *Trionfi* dont chacun est précédé d'un bois du style des gravures qui ornent les livres de Giolito [1]. En 1560, encore, une *Istoria della guerra di campagna di Roma, Ven. per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino* 1560, in-4° (Manuscrit Morelli); en 1561, les *Fiamme* du même Lodovico Paterno (Manuscrit Morelli); en 1563, *Orationes Tridentinæ.* En 1563-1564, l'in-8°, *La Historia di Gajo Sallustio Crispo Nuovamente tradotta dal Signor Paulo Spinolla. Le postille del Dottor Valvassori brevemente comprendono la somma, e l'artificio... Le Sentenze Morali Scelte... In Venetia per Gio, Andrea Valvassori MDLXIII.* A la fin : *In Venetia per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino. MDLXIII* [2].

En 1564, d'Antonio Minturno, un in-4° : *Arte poetica con postille del Valvassori* (sans doute Clemente), *Venegia per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino*, 1564. (Manuscrit Morelli.)

Les éditions de l'Arioste publiées soit par Giovanandrea, soit par Luigi sont si nombreuses, et quelques-unes si belles, qu'elles méritent une mention spéciale. La première connue est celle de 1549; viennent ensuite des éditions de divers formats, avec des modifications successives, en 1554, 1556, 1559, 1561 (deux éditions in-8° et in-4° dans cette seule année), 1562, 1566, 1567 et 1568 [3].

Nous avons sous les yeux l'édition de 1566 (Marciana, 46329), remarquable par l'abondance des *aggiuntioni* et la richesse de l'illustration, due à un des grands artistes de cette époque, Verdizotti; elle est visiblement une édition nouvelle et non une simple réimpression. A la première page, un riche encadrement à deux cartouches : dans celui du haut, le titre : *Orlando furioso di M. Lodovico*

1. Repris en 1573 par G. A. Bertano, pour l'illustration d'une édition des *Triomphes* de Pétrarque.

2. Zeno, t. II, p. 289, qualifie cette édition d'élégante et donne comme Vénitien le « *dottore Valvassori* » dont le nom, dit-il, est Clemente.

3. *Annali delle edizioni e delle versioni dell' Orlando Furioso,* de M. Ulisse Guidi, Bologne, 1861.

Ariosto, con cinque nvovi canti ..... Dans le cartouche inférieur : *con queste aggiuntioni :*

Vita dell' auctore scritta per Simon Fornari.

Allegorie in ciascun canto de M. Cl. Valvassori Giurecons.

Argomenti ad ogni canto, de M. Gio. — Mario Verdezzoti.

Annotationi, Imitationi et Avertimenti sopra i luoghi..... Au-dessous de la bordure : *In Venetia, per Gio. Andrea Valvassori, detto Guadagnino MDLXVI.* L'encadrement est formé de figures ailées dansant, de guirlandes de fruits, de massives volutes, de cariatides de femmes, de mascarons et de grosses moulures. Au verso du deuxième feuillet, dans un cadre somptueux, dont les principaux motifs sont des enfants nus debout sur des volutes et des guirlandes de fruits, le buste lauré du poète vu de profil, avec cet exergue : *Ludovico Ariosto il divino*, et dans le bas cette légende : *Di M. Gio. Mario Verdezotti in lode dell' avttore* [1]. Cinquante et une gravures de page (pour les 46 chants de l'*Orlando furioso* et pour les cinq chants additionnels) [2].

1. Ce beau portrait a-t-il été gravé d'après un dessin attribué au Titien? On rencontre déjà dans une édition française de 1532 une effigie de l'Arioste d'après ce dessin.

2. Voici une description complémentaire de ce beau livre : in-4°; lettres cursives; 8 feuilles préliminaires; 622 pages, plus 35 feuilles pour les appendices. L'*Orlando furioso* finit à la page 565. La page 566 est occupée par les *Stanze del Signor Luigi Gonzaga, detto Rodomonte, a M. Lodovico Ariosto.* Viennent ensuite avec un titre spécial, *Cinque Canti di M. Lodovico Ariosto i quali seguono la materia del furioso. Tutti di nuouo reuisti et ricorretti da molti e importantissimi errori, che finqui sono statti in tutti gli altri. Con gli Argomenti de M. Gio. Mario Verdezotti et con le Allegorie di M. Lodovico Dolce.* Au-dessous, une marque formée d'une toison de mouton et d'une branche en feuilles s'enroulant autour d'une pique, tenue verticalement par deux mains sortant des nuages. En bas : *In Venetia per Gio. Andrea Valvassori detto Guadagnino MDLXVI.* (Dans la réimpression de 1567, Bibl. Nat. Yd. 391, les *Cinque Canti* gardent la date de 1566.) Après la page 622, la table générale, le vocabulaire, une lettre au protonotaire Gio. Giacobo Paruta et un copieux *Rimario di tutte le disinentie delle voci usate dall Ariosto et quante volte.* Au verso du dernier feuillet, la marque précitée. Lettres ornées de différents styles et jolis en-tête. Les 51 bois présentent alternativement l'encadrement du titre et un autre encadrement de même disposition, avec des motifs différents, le cartouche inférieur contenant l'*Argomento in octava rima,* et l'inférieur la composition de l'artiste. Chacun de ces bois précède un chant. Il est évident que l'auteur de ces bois s'est fortement inspiré des illustrations de l'édition de Giolito et de celle de Valgrisi. Nous avons consulté, à la Bibliothèque Nationale, le Giolito de 1544 (Y+3475), et le Valgrisi de 1556 (Y+3478), et nous avons pu constater *de visu* de très fréquents emprunts. Quelquefois le bois de Verdizotti n'est que la copie, en sens inverse, un peu modifiée pour le besoin d'un

Quoique cette édition porte au colophon *per Gio. Andrea Valvassori*, elle est due aux soins de Luigi, comme en fait foi cette dédicace en tête du volume : *Luigi Valvassori all' Illustrissimo sig*re *H. S. Don Ferrante Caraffa, Conte di Soriano :*

« *PERCHE* il desiderio mio è stato sempre d'abbellire l'opere de' buoni Scrittori ; niuna marauiglia sarà, se'l Furioso dell' Ariosto, altre uolte uscito dalle nostre stampe, hora comparira ornato di nuoui argomenti de' canti, di pareri in materia di duello, di copiose dichiarationi d'historie et di fauole, di rimario, et di molti altri miglioramenti. Ma ben marauiglia sarebbe, se conoscendomi, quanto alcun' altro, obligato à gli Illustriss. et Eccellentiss. progenitori di V. S. Illustriss. non mostrassi almeno, secondo il piccol poter mio, un segno della somma affettione et riuerenza che loro porto. Et percio, non trouandomi cosa al presente più degna, nè uolendo tardar più oltre, per non parer ingrato : mando à V. S. Illustriss. questo Heroico Poema Thoscano, nuouamente ristempato; la cui lettione è molto conueneuole all' età di lei; et non poco diletto, et utilità douerà ritrarne. Piaccia adunque à V. S. Illustriss. di riceuer' il piccol dono cortesemente, poi che'l Cielo hor di maggiori mi è stato auaro. Di Venetia alli XXV. d'Agosto. M. D. LXVI.

D. V. S. Illustriss. Sre Luigi Valuassore.

On voit, par les termes mêmes de cette dédicace, qu'en visant les éditions antérieures, Luigi dit : *Altre volte uscito dalle nostre stampe*, tandis qu'en parlant de l'édition actuelle (1566) il emploie toujours le singulier : *Conoscendo mi, mostrassi il piccol poter mio*, etc. Que faut-il conclure de cette différence de termes? Sans doute que, pour les premières éditions de l'Arioste, Luigi était associé à Giovanandrea (ce qu'indiqueraient les mots *nostre stampe*), et qu'en 1566 il était seul (depuis combien de temps?) chef de l'entreprise qui cependant avait encore pour raison sociale le nom du fondateur[1].

Notons encore que cette édition de 1566 contient aux deux derniers feuillets une *Prefatione di M. Clemente Valvassori Giurecons. sv l'Orlando furioso, à chi legge*[2]. Dans cette préface (ou plutôt post-face), le juris-

cadre plus restreint, des scènes de l'édition Valgrisi ; il en est ainsi, et d'une façon très frappante, pour les sujets des chants XXVIII et XXXIII. Disons encore que le beau portrait de l'Arioste de l'édition de Valvassore (1566) n'est que la reproduction, en sens inverse, du portrait donné par Giolito. Enfin la marque de Valvassore décrite plus haut ressemble fort à celle de Valgrisi : deux mains sortant des nuages et tenant une croix en forme de T, autour de laquelle s'enroule un serpent.

1. Le traité hippique de Federico Grisone a aussi pour colophon : *In Venetia appresso Gio. Andrea Valuassori detto Guadagnino.* MDLXXI.

2. Dans l'édition de 1567, cette préface occupe le verso du 6e et le recto du 7e feuillet.

consulte Clemente Valvassori (que nous avons déjà vu figurer dans le *Salluste* de 1563-1564 et dans l'*Arte Poetica* d'A. Minturno, de 1564), ne nous apprend rien sur ses relations de parenté avec Giovanandrea et Luigi. Était-il un de ces *fratelli* qui reparaissent souvent dans les colophons de la maison Valvassori ou n'était-il qu'un parent à un



LA CÈNE, GRAVURE TIRÉE DE L'« OFFICIUM HEBDOMADE SANCTE ».
(Venise, héritiers de Luc-Antonio Giunti, 1549.)

degré plus éloigné? Quoi qu'il en soit, en cette préface emphatique où il est parlé de Moïse, de Daniel, de théologie, d'éloquence et du reste, Clemente exalte les hautes qualités de l'Arioste qui « *ha col suo Orlando Furioso rilevata l'Heroica compositione à tanta altezza, à quanta giamai s'alzasse per Virgilio, et Homero nella loro favella* ». Il vante la « *mirabile doctrina di questo gran poeta christiano* » et « *infinite sue moralita* » et conclut que nul poète, nul philosophe même n'enseigne mieux ce qu'il faut rechercher ou fuir dans cette vie mortelle. Ce Clemente, comme le titre nous l'apprend, est l'auteur des *Allegorie* qui précèdent chacun

des chants. Il dégage, avec une psychologie quelque peu pédantesque, des divers épisodes du poème, la leçon *morale* qu'on en doit tirer[1].

Quant à Luigi, éditeur de cet *Arioste,* ancien associé de Giovanni-Andrea, il semble avoir succédé à celui-ci antérieurement à 1566, comme le prouverait la dédicace au comte Soriano.

Ce même Luigi publie en 1571 les *Ordini di cavalcare et modi di conoscere le nature de' cavalli*... de Federico Grisone, réimpression de cet ouvrage si populaire. Dans son avis aux lecteurs, Luigi emploie toujours le singulier : « *deliberai di farlo stampare, avero sempre,* etc. », aussi bien que dans sa lettre au comte de Soriano ; ce qui ne l'empêche pas de conserver au colophon, comme dans l'Arioste de 1566, ou comme dans les *Lettere cattoliche*, l'ancienne raison de commerce : *In Venetia appresso Gio. Andrea Valuassori, detto Guadagnino MDLXXI*, et les *Malizie bettine del Muzio*, toutes deux de la même année.

Enfin le nom de Giovanni Andrea Valvassori apparaît pour la dernière fois en 1572, dans les *Avvertimenti Morali*[2].

1. Ainsi en tête du premier chant : *Per Rinaldo, che ama Angelica, la quale lo haveva in odio : appare che di raro sono corrispondenti gli animi degli amanti.*

2. Outre les publications datées que nous avons signalées, le nom de Giovanandrea Vavassore apparaît encore à la fin d'un très grand nombre de livres, sans lieu ni date, tous vénitiens, bien entendu, imprimés par lui ou pour lui, vers le milieu du XVI[e] siècle. Sans parler des livres de broderies si chers à Vavassore, nous nous bornons à signaler : *Hystoria de Hyppolito e Leonora,* avec un grand bois ombré représentant les adieux d'Hippolyte et de Léonore ; — *Historia de le buffonarie del Gonella ;* — *El vanto de la Cortigiana ;* — les *Strambotti et fioretti nobilissime d'amore,* de Pulci ; — l'*Assedio de Napoli et la gloriosa Vittoria del conte Filippino Doria ;* — la *Historia celeberrima di Gualtieri Marchese di Saluzo ;* — *La grande Battaglia delli gatti e de li sorci,* dont le titre est orné d'une médiocre gravure ombrée, une forteresse défendue par des souris et attaquée par des chats ; — *La deuotissima Istoria de li beatissimi sancto Pietro et sancto Paulo apostoli de Christo cô el loro marytio* (sic) *et motte* (sic) *e come furno miracolosamente trouati li loro corpi in vn pozzo.* In-4° en lettres rondes, de 4 feuillets ; sur le titre, saint Pierre et saint Paul. A la fin : *Stampata per Guadagnino di Vauassori.* (Harrisse, *Excerpta Colombiniana,* p. 208. — *El Fatto darme fatto in Romagna sotto Rauenna,* avec un mauvais bois ombré sur le titre, bois qui veut être un tableau de la célèbre bataille. — Signalons encore les cinq grandes planches des *Travaux d'Hercule* (Passavant, *Peintre graveur,* t. V., n° 87) ; une vue de Venise signée : *Opera di Giovani Andrea Vavassore dicto Vadagnino* (*ibid.*, p. 88) ; réduction du plan attribué à Jacopo de Barbarj, postérieure d'un certain nombre d'années, comme le prouve la hauteur de la chapelle du campanile de Saint-Marc ; — deux cartes in-folio : *Parva Germania,* dans la collection de M. Jacopo Alberti di Salò, avec cette mention : *Opera di Giovani Andrea Vavassori dicto Vadagnino ;* — une mappemonde coloriée entourée de douze têtes d'Eoles ; en bas, à gauche, dans un cartouche sur-



E. Carrière pinx — H. Guérard sc

ALPHONSE DAUDET

Gazette des Beaux-Arts — Imp. A. Clément Paris

Luigi meurt avant 1583. On a en effet un in-8° : *Attila flagellum Dei tra dotto della vera cronica in ottava Rima* avec ce colophon : *Venetia per li Heredi di Luigi Valvassore* [1] *e Giouan Domenico Micheli, al segno del' Hippogriffo*, 1583. Une année plus tard les mêmes héritiers impriment un livre de Jean Ostans. *La vera Perfettione del disegno, Venetia, MDLXXXIIII presso gli heredi Valvassori* et le *Gigante Morante* (In-8°), *per gli eredi di Luigi Valuassore, e Giouan Domenico Micheli, al segno del Hippogriffo*, 1584 (Melzi *Bibliogr. dei Romanzi e poemi cavallereschi*, p. 220).

Nous sommes un peu étonnés d'avoir rencontré, sous ces énigmatiques signatures, tant d'auteurs différents. Au début de nos recherches, nous n'aurions pu prévoir un pareil défilé. Mais il faut bien accepter les conclusions qui nous ont été imposées par l'étude comparative des œuvres et l'examen des documents. Donc il y a lieu de renoncer sans retour à l'unité fantaisiste de Zoan Andrea et de distinguer :

Zoan Andrea le Mantouan, peintre graveur, copiste de Mantegna, visé dans la supplique d'Ardizoni.

Zoan Andrea, xylographe, le graveur de l'*Apocalypse* et de tant d'autres blocs qui ne sont souvent que des copies de bois antérieurs.

IA, xylographe très supérieur au précédent, interprète de dessins originaux, illustrateur, surtout, d'ouvrages pieux, la plupart sortis des presses de Stagnino.

Enfin Giovanni Andrea Valvassore et ses deux frères, Florio et Luigi, et leurs héritiers, éditeurs, imprimeurs et graveurs.

Voilà bien des constatations imprévues. Nous croyons que l'étude de la xylographie vénitienne des XVe et XVIe siècles réserve encore

monté de dauphins et de sphinx (?), en lettres gothiques : *Opera di Giouãni Andrea Uauassore ditto Uadagnino* (Bibl. Nat. de Paris et Bibl. de l'État major bavarois, à Munich); — une carte d'Italie, mentionnée par Nagler. Enfin une gravure oblongue (au Musée de Berlin) de très grand format, représentant l'histoire de la Passion, dans une série de scènes différentes, séparées les unes des autres par des bordures architecturales et des ornements de paysages. Une tablette dans le milieu de la feuille porte : *In Venetia per Juan Andrea Vadagnino di Vauassar* (un graveur italien avait déjà traité le même sujet dans le même genre, mais bien antérieurement. — V. Lippmann).

1. Est-ce un de ces héritiers qui publie en 1583 : *Alessandro Magno in Rima, nel quale si tratta delle guerre che fece, e come conquisto tutto'l mondo, novamento con le sue historie stampato. Venetia appresso il Guadagnino*, 1583 ?

d'autres surprises. Nous croyons aussi que les solutions de certains problèmes se trouveront moins dans les portefeuilles de gravures, tant de fois consultés, que dans les archives et les bibliothèques, celles-là riches en documents inédits, celles-ci pleines de livres à figures, toutes deux ouvrant à la curiosité de larges horizons et des domaines inexplorés.

DUC DE RIVOLI.
CHARLES EPHRUSSI.





LA FLEUR

Pour faire un tableau de fleurs, comme tout autre, du reste :

Voir la nature, rien autre chose,

Se souvenir de la nature, de rien autre chose,

Suivre sa sensation personnelle, aucune autre.

Dans la peinture des fleurs, l'exécution doit correspondre à la somme d'attention qu'on leur prête dans la vie. Elle ne doit être ni négligée, on ne néglige pas les fleurs : elles sont trop belles; ni d'un fini trop serré : elles sont trop fraîches, tendres et délicates. D'ailleurs, quand un tableau est juste, il est assez fini; et si travaillé soit-il, s'il n'est pas juste, il n'est pas fait. Toujours plus simple et toujours plus juste, c'est la marche ascendante en art.

Si les peintres hollandais, portraitistes de la fleur, l'ont autrement comprise, c'est que chez eux elle était un objet rare et recherché, et cher comme un bijou; ils ont traité en orfèvres ce beau joyau. Ils ont étudié avec conscience les curiosités de détail que l'amateur de tulipes montrait avec orgueil; un oignon de tulipe, du reste, s'y vend encore aux enchères ainsi qu'une perle, et y atteint le même prix.

Mais en France, la fleur est abondante au possible; l'eau, la terre,

les bois, les prés, jusqu'aux vieux murs, tout fleurit; nous ne regardons pas une fleur à la loupe, dans notre pays, nous en cueillons par brassées, nous ne les mettons pas sous globe pour les peindre, nous allons les voir chez elles, nous y installons notre atelier. Notre atelier, c'est le jardin, c'est la campagne, c'est le talus, c'est la vieille route, c'est le bord de l'étang, c'est le fond du bois, c'est le dehors, c'est le plein air.

La peinture des fleurs est loin d'être ce qu'on croit, un passe-temps de jeune fillette, c'est, comme toute autre peinture, œuvre de travailleur robuste et persévérant qu'on n'arrive pas à faire sans avoir accumulé des monceaux d'études. Il faut voir les nombreux cartons bondés de dessins de ceux qui dans ce genre réussissent pour connaître la vérité sur cet art nullement secondaire, mais bien plutôt de premier ordre.

Quel genre est plus décoratif? C'est ainsi que la nature elle-même décore. Quel genre plus gai? C'est de la joie peinte. Quel genre plus varié? C'est dans le style le plus pompeux que l'employait Baptiste Monnoyer, le robuste décorateur Louis XIV; c'est dans les fantaisies les plus délicates que nous le montrent les Japonais; et, puisque les Japonais dans ce genre ont fait de l'art bien japonais, Van Huysum, de l'art bien hollandais, Monnoyer de l'art bien Louis XIV, les imaigiers, de l'art bien moyen âge, quel genre atteint à plus de caractère et permet plus d'être de son temps et de son pays?

Pour faire sérieusement ce genre, il faut, ai-je dit, accumuler des monceaux d'études, se faire un magasin de matériaux afin de puiser chez soi, non chez les autres, seul moyen d'être personnel et aussi d'être honnête artiste. Si la probité en art est le dessin, comme l'a dit un très grand maître, la probité aussi, en art comme en tout, consiste à ne rien prendre à personne.

Il faut, de toutes les fleurs, faire des dessins très poussés, si poussés que rien n'y manque, en faire assez pour arriver à pouvoir, au besoin, travailler de mémoire, assez les connaître pour, lorsque pendant l'exécution d'un tableau elles s'ouvrent, s'étalent, se referment, se fanent et qu'on doit plusieurs fois les remplacer, savoir conserver sa forme et sa structure et poursuivre sans prendre garde son effet et son harmonie.

Il faut faire beaucoup de croquis et beaucoup de pochades pour emmagasiner dans son esprit le plus de souvenirs de nature possible. Ce sont ces souvenirs qu'on récite pour ainsi dire quand on cherche une composition. Alors, plus on a la mémoire garnie, plus on peut

librement imaginer, sûr qu'on est de ne pas sortir de ce qui est possible et de ne combiner, resserrer, agencer que des choses vues.

Il est facile ensuite, pour exécuter, de reconstituer en nature un modèle semblable à la composition trouvée et de donner un corps à sa fantaisie en y faisant entrer d'après nature le plus de réalité possible.



LA MARGUERITE.

(Étude à la plume et au pinceau, par M. E. Quost.)

Un tableau peut ainsi et doit, je pense, résumer les sensations successives en une sensation unique et générale. Ainsi, je suppose qu'on se promène une demi-heure le long d'un ruisseau dans lequel fleurissent des iris à raison de trois par mètre. En se promenant, la sensation ressentie est que le ruisseau est plein d'iris. Cependant, si l'on copie de ce ruisseau une étendue de deux mètres sur une toile de même taille, on donnera la sensation d'un ruisseau vide de fleurs et on aura pourtant été vrai. Vérité sans art, puisque c'est de la vérité sans âme. Nous ne pouvons transmettre la sensation de notre prome-

nade parmi des fleurs toujours, qu'avec un tableau ayant des fleurs



VERVEINE COMMUNE ET CORÉOPSIS.

(Étude à la plume, par M. E. Quost.)

tout plein. Il faut que le sentiment renforce la vérité, il faut qu'au lieu de six iris pour deux mètres, nous ayons une masse d'iris que



ÉTUDE DE ROSES, DESSIN A LA PLUME ET AU PINCEAU, PAR M. E. QUOST.

nous ne puissions plus compter, pas plus que nous ne l'avons fait dans notre promenade le long du ruisseau. Or donc, nous allons nous souvenir de tous les iris en leurs différentes poses que nous avons remarqués au fil de l'eau, nous allons les grouper, les resserrer, nous en composerons un ensemble qui soit comme le bouquet que nous aurions pu cueillir et qu'en nos yeux nous avons rapporté. La sensation unique et générale se produira ; un tableau sera composé.



LES COINGS.

(Étude à la plume et au pinceau, par M. E. Quost.)

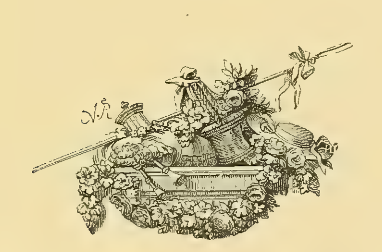
Il nous sera facile, je le répète, pour l'exécution, de nous faire ensuite avec une gerbe d'iris un modèle ressemblant à notre fantaisie et nous nous efforcerons de faire ressembler notre fantaisie à ce modèle.

La peinture des fleurs ainsi comprise entraîne l'étude du paysage tout entier, afin de placer chacune d'elles dans son milieu. Cette question si intéressante des milieux est de première importance en art. C'est la science des milieux qui distingue les peintres ouvriers des peintres artistes et penseurs. Les premiers ne peuvent faire qu'un travail bien forgé; parmi les seconds, tel artiste, s'il écrivait ce qu'il peint, serait Virgile, tel autre serait Balzac. Un peintre de grande envergure doit laisser à la postérité la vie de son temps, son aspect, sa couleur, sa pensée. Les grands maîtres du passé nous ont

laissé la vie de leur temps dans l'ambiance de leur temps, avec la pensée de leur temps, et non pas seulement le moulage de la face de leurs contemporains, face qui change peu au travers des âges, tandis que les milieux, les coutumes, les idées se transforment toujours.

De même pour les fleurs, c'est bien moins de leur moulage qui ne change pas qu'on peut tirer des aspects nouveaux et multiples que des milieux où elles se montrent, des saisons pendant lesquelles elles vivent, des heures auxquelles elles s'ouvrent. Ainsi vu, l'art des fleurs s'agrandit sans limites. Du volubilis éclos avant l'aube, déjà fermé à l'heure où s'ouvrent les roses, à la belle-de-nuit s'épanouissant à la fraîcheur du soir, il y a toutes les heures; de la primevère devançant les premiers bourgeons à la rose de Noël fleurie encore aux premières neiges, il y a toutes les saisons. Et de la rivière couverte de nénuphars au bois plein de chèvrefeuille, au blé semé de coquelicots, à la haie toute d'églantiers, au chemin blanc de pâquerettes, chaque fleur nous attire en un milieu nouveau. Alors, selon nos yeux et selon nos cœurs, car il y a autant d'arts différents que d'yeux qui regardent et de cœurs qui battent, nous avons pour varier nos tableaux et les poétiser, l'inépuisable variété de la nature et son infinie poésie.

E. QUOST.



L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

(SEPTIÈME ARTICLE[1].)

IV.

LE FAUBOURG ET LE QUARTIER SAINT-ANTOINE (FIN).



L'ÉGLISE Saint-Gervais est une construction du XVe siècle, à laquelle on a accolé une façade du XVIIe, sans se préoccuper des disparates de style pouvant résulter de cette adjonction. Malgré l'habileté que Salomon de Brosse a déployée dans les ordres superposés de cette façade, il est resté inférieur aux frères Jacquet, maîtres-tailleurs de pierre qui ont sculpté, en 1517, la merveilleuse couronne évidée à jour et suspendue à la voûte de la chapelle de la Vierge, de même qu'au maître des œuvres qui a dirigé l'exécution des gracieux ornements de la tour enclavée dans les maisons voisines de l'église. L'intérieur du monument, dépouillé à diverses reprises de ses tableaux, de ses tapisseries et de ses tombeaux, offre encore un sérieux intérêt artistique. On attribue à Jean Cousin deux des verrières du chœur : *Saint Pierre guérissant le Paralytique* et le *Martyre de saint Laurent* qui portent la date de 1551. Dans la nef et dans les bas côtés sont d'autres compositions peintes

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. IV, p. 185, 394 et 467, t. V, p. 134, 267, t. VI, p. 135.

sur verre au XVIe siècle, dont le mérite artistique ne s'élève pas à la même hauteur. Robert Pinaigrier a raconté dans les vitraux de la chapelle de la Vierge, l'*Histoire de sainte Anne, de saint Joachim et de la Vierge,* mais ces compositions ont été maltraitées par une restauration indiscrète; plus loin, dans la chapelle de Saint-Jean, il a retracé le *Jugement de Salomon,* qu'il a daté de 1531. Perrin a peint le *Martyre de saint Gervais et de saint Protais* dans un vitrail de la chapelle de Saint-Pierre; nous avons peine à y retrouver le style d'Eustache Lesueur auquel on a attribué le carton de cette verrière. La menuiserie de Saint-Gervais est traitée avec un grand soin. Les deux rangées étagées des stalles du chœur portent le chiffre de Henri II avec la date de 1556; elles proviennent de l'abbaye de Port-Royal-des-Champs et elles avaient été placées dans le collège des Bernardins, avant d'être recueillies à Saint-Gervais. La grande porte de la façade et les deux plus petites qui l'accompagnent, offrent des guirlandes et des mascarons dont les modèles se trouvent dans les œuvres de de Brosse et de J. Marot. Le menuisier de Hancy a sculpté sur bois un modèle de la façade qui a longtemps servi de retable dans la chapelle de la Vierge et qui est relégué maintenant dans celle des Fonts Baptismaux. L'église possède en outre plusieurs retables qui se maintiennent encore dans les souvenirs classiques du commencement du XVIIe siècle, avant l'invasion des colonnes torses et des ornements déchiquetés empruntés à l'Italie. Ceux de forme monumentale qui décorent les chapelles de Sainte-Anne et de Saint-Laurent sont taillés dans la pierre, en suivant les traditions de la Renaissance. Nous leur préférons deux retables en bois, œuvres bien caractérisées du XVIIe siècle, qui meublent les deux chapelles disposées dans le transsept. Celui de la chapelle de Sainte-Philomène est accompagné d'un lambris sculpté dans le style de Louis XIII. Le second, placé dans la chapelle de Saint-Denis, possède dans sa partie supérieure, une figure du Père Éternel qui faisait partie de la décoration exécutée par Lesueur pour la famille Le Camus et dont les autres tableaux sont conservés au Musée du Louvre. Le banc-d'œuvre, formé par deux pilastres surmontés d'un entablement ajouré et d'un dossier à colonnettes, date du même temps. La partie cintrée qui le termine a reçu sous le Premier Empire la lunette de la grande composition du Pérugin, représentant l'*Ascension du Christ* qui figure au Musée de Lyon. L'église a conservé intact son buffet d'orgues, supporté par des consoles en bois sculpté d'un beau caractère, au sommet duquel voltigent des groupes d'anges dis-

posés au milieu de roses et de guirlandes. Une charmante barrière ornée de pilastres et de colonnettes, au-dessus desquels se déroule une frise ajourée et soutenue par des consoles, sépare la chapelle de Sainte-Anne d'un petit oratoire particulier connu sous le nom de la chapelle Scarron, et entièrement revêtu de quarante-deux panneaux peints et dorés, qui représentent des sujets tirés de la vie du Christ. Le tableau du maître-autel où l'on voit le *Christ aux oliviers*, porte l'écu de la famille Betauld de Chemauld, propriétaire de cette chapelle qu'elle avait fait décorer par un peintre français du XVIIe siècle, qui y avait reproduit plusieurs des compositions de Rubens. La grande grille d'entrée de la sacristie des mariages, dont les vantaux et le couronnement sont ornés d'enroulements en fer étampé, est un excellent spécimen de l'art de la ferronnerie qui a produit de si belles œuvres sous le règne de Louis XIV.

L'église Saint-Gervais renfermait de nombreux monuments funéraires avant la Révolution; on n'y voit plus actuellement que le tombeau du chancelier Le Tellier, père du marquis de Louvois, par Mazeline et Hurtrelle, œuvre théâtrale dont le meilleur morceau est le portrait du chancelier. Le maître-autel est orné de six chandeliers et d'une croix en cuivre ciselé et doré qui proviennent de l'ancienne abbaye de Sainte-Geneviève. Nous n'eussions pas cité ces pièces d'ameublement religieux si leur exécution ne les élevait à la hauteur d'œuvres artistiques et si elles ne se rapprochaient des travaux similaires dus à Philippe Caffieri. Aux jours de fêtes solennelles, l'église était tendue de tapisseries dont les cartons avaient été commandés à Lesueur, à Philippe de Champaigne et à Bourdon. Tout cet ensemble est disparu. Les tableaux ayant servi de modèles ont été transportés au Musée du Louvre et les tapisseries elles-mêmes ont été vendues il y a quelques années par la fabrique. A la suite d'une revendication judiciaire engagée par l'administration municipale, les tapisseries sont rentrées dans les magasins de la ville, mais elles y revinrent dépouillées de leurs bordures qui avaient été acquises par M. de Camondo. Depuis cette époque l'administration a fait restaurer ce qui restait de la tenture primitive, afin d'en prévenir la destruction totale.

La Bastille correspondait par une suite de cours intérieurs et de magasins, avec l'Arsenal qui, depuis Sully, servait de résidence aux grands maîtres de l'artillerie. Ces bâtiments formaient ce que l'on appelait le petit Arsenal où était l'administration des poudres et des salpêtres. Ils avaient conservé l'aspect que leur avait légué le XVIIe siècle, jusqu'en 1871, où ils furent incendiés par le pétrole de

la Commune. Plus heureux, le grand Arsenal a échappé aux dangers qui ont menacé pendant quelques jours les richesses artistiques et littéraires qu'il renferme. La façade principale se développe sur le nouveau boulevard Morland, bien que son entrée soit située sur la rue de Sully. Elle a été rebâtie en 1718 par Germain Boffrand, qui l'a décorée d'une balustrade de pierre, de trophées et de canons placés aux deux extrémités du corps avancé du milieu, tandis que l'autre côté de l'édifice rappelle la construction primitive de Henri IV. On considère généralement comme une trace du séjour qu'y fit Sully, un cabinet décoré de peintures que l'architecte Labrouste a fait déplacer et remonter avec peu de respect, lors des derniers travaux d'agrandissement de la Bibliothèque de l'Arsenal. Là encore cet architecte si néfaste par son dédain pour l'art français à tous les monuments qu'il restaurait, est venu modifier complètement les dispositions du XVII[e] siècle, en y introduisant un escalier et un vestibule empruntés à la Grèce. Les chiffres que portent les peintures de ce cabinet viennent démentir son attribution à Sully. Ce sont ceux du maréchal de la Meilleraye qui était grand maître de l'artillerie en 1643. De plus, les arabesques des panneaux et les figures mythologiques du plafond ont été certainement exécutées sinon par Vouet lui-même, à tout le moins sous sa direction [1]. Il n'y a pas de confusion possible entre le style à demi italien de Vouet et celui des maîtres flamands qui étaient employés par Henri IV et sous les mains desquels expirait l'école de Fontainebleau. A la suite du cabinet du maréchal de la Meilleraye, on entre dans une petite pièce ayant servi d'oratoire, qui est ornée de portraits représentant les femmes fortes de la Bible, parmi lesquelles se trouve placée Jeanne d'Arc. Le Musée de Cluny a sauvé de la destruction une curieuse épave de l'ancien mobilier de l'Arsenal. Elle se compose de quatre tapisseries en soie brochée et rehaussées d'or, sur lesquelles on a représenté Henri IV en Apollon, Jeanne d'Albret en Vénus, Marie de Médicis en Junon, et Antoine de Bourbon sous les attributs de Saturne.

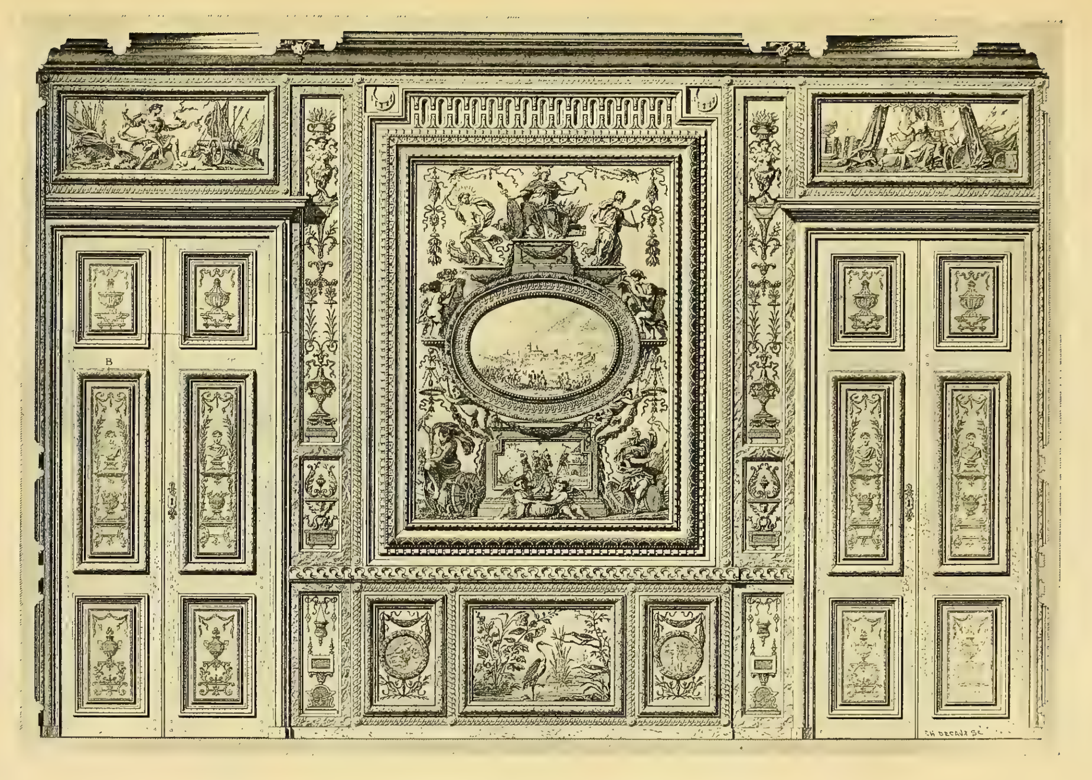
Le duc du Maine avait fait commencer avant son exil l'aménagement d'un grand salon qui ne fut achevé que longtemps après. G. Boffrand qui y travaillait encore en 1745, en a fait l'une des plus gracieuses créations de son talent incomparable d'architecte décorateur. Toute la sculpture de ce salon est exécutée avec une délica-

1. V. C. Daly, *Motifs intérieurs*, t. I[er], Henri IV, pl. 5, 6 et 7; — Plafond, id. pl. 8 à 14; — Rouyer et Darcel, *l'Art architectural en France*, t. I[er], pl. 56 et 57.

tesse raffinée et les nombreux trophées d'instruments de musique que portent les panneaux et les trumeaux des glaces semblent indiquer la destination primitive de cette pièce qui sert aujourd'hui de salle de travail au département des manuscrits [1]. Depuis la Révolution, l'ancien logis des grands maîtres de l'artillerie est occupé par les collections de livres rassemblés à grands frais par le marquis de Paulmy, alors gouverneur de cet établissement, et acquises par le comte d'Artois, qui sont devenues le dépôt littéraire le plus important de Paris, après la Bibliothèque Nationale.

Vis-à-vis de l'Arsenal était situé le couvent des Célestins sur l'emplacement duquel a été construit la caserne de la garde républicaine, traversée elle-même par le boulevard Henri IV. Le cloître de cette maison religieuse était cité comme l'un des monuments les plus remarquables de l'époque de Henri II, en raison de la pureté de ses lignes classiques; il a été démoli à l'époque de la Révolution, ainsi que l'église où Louis d'Orléans, frère du roi Charles VI, avait établi la sépulture de sa famille. Devenue une sorte de succursale de l'abbaye royale de Saint-Denis, la chapelle funéraire des princes d'Orléans renfermait une foule d'admirables mausolées qui sont répartis entre le Musée du Louvre et l'abbaye de Saint-Denis. Cette dernière église a reçu : le tombeau du fondateur Louis d'Orléans, de Valentine de Milan et de leurs deux fils, sculpté par Benedetto da Rovezzano et Donato Benti, qui avait remplacé, en 1504, un monument antérieur exécuté au XVe siècle par Jean de Toury; le tombeau de Renée d'Orléans Longueville, 1515, autre œuvre de style italien; la colonne funéraire du roi François II, 1560; le tombeau de Léon de Lusignan (XIVe siècle). Celui de Jean de Bourbon et les deux statues de Charles V et de Jeanne de Bourbon qui décoraient la façade de l'église sont également à Saint-Denis. La part du Louvre est encore plus importante. Elle comprend : la statue d'Agnès de Bourgogne, duchesse de Bedford, 1432, sculptée par Guillaume Veluton; le tombeau de Philippe de Chabot, 1543, attribué à Jean Cousin; les *Trois Grâces*, groupe supportant l'urne qui renfermait le cœur de Henri II, par Germain Pilon; le monument funéraire du Connétable de Montmorency, par Barthélemy Prieur; la statue de Charles de Magny, par Ponce; le mausolée de Timoléon de Cossé, 1569, par Le Hongre (XVIIe siècle); le monument funéraire des ducs de Longueville, par François Anguier.

1. V. C. Daly, *Motifs intérieurs*, t. II, pl. 9 à 13; — *Paris à travers les âges : La Bastille et l'Arsenal.*



CABINET DU DUC DE LA MEILLERAYE, DIT DE HENRI IV, A L'ARSENAL (ÉPOQUE LOUIS XIII).

(Tiré des « Motifs intérieurs », t. II, par C. Daly.)

On a envoyé au Musée de Versailles trois statues agenouillées des membres de la famille de Gesvres dont l'une est due à Le Hongre, et celle de Henri Chabot de Rohan par François Anguier. L'église des Célestins formait, on le voit, un véritable musée de la sculpture française. Les bâtiments conventuels ont été inexorablement rasés à l'exception d'une aile reconstruite au XVIIe siècle. On y voyait, il y a peu de temps encore, une cage d'escalier à rampe de fer avec les restes d'une fresque de Bon Boullongne : *La Glorification de Pierre de Mouron*, fondateur des Célestins, qui décorait le plafond; mais ses derniers vestiges viennent de s'effondrer.

Un quartier tout entier s'est élevé sur le vaste emplacement de l'ancien hôtel de Saint-Pol, « *lieu d'esbattement* » construit par Charles V et qui fut aliéné au XVIe siècle. Le souvenir du logis royal est conservé par les rues de Saint-Paul, des Jardins-Saint-Paul, des Lions-Saint-Paul, Beautreillis et Charles V. Plusieurs grands hôtels s'étaient élevés sur cet emplacement; ils sont aujourd'hui disparus ou transformés. A l'angle du quai des Célestins et de la rue du Petit-Musc, on aperçoit les frontons et les combles entassés pittoresquement, dont M. Lavalette avait surmonté les façades de l'hôtel du conseiller Gaspard Fieubet, où Lesueur avait laissé quelques-unes de ses meilleures œuvres, et qui avait été dessiné par Jules Hardouin Mansard. Ce qui subsiste de l'hôtel de la Vieuville se rencontre à l'entrée de la rue Saint-Paul. La façade de la cour est en briques avec encadrement de fenêtres en pierre blanche. Les appartements abandonnés sont encore décorés de plafonds à corniches sculptées et soutenues par des consoles. Un passage aujourd'hui muré avait conservé jusqu'à ces dernières années un plafond formé par des poutres peintes dans le style de Henri IV. Ces solives démontées ont été acquises par un des membres de la famille de Rothschild; mais il en était resté une partie chez l'entrepreneur de la démolition, M. Picard. M. A. Lenoir[1] a reproduit, avant sa disparition, une charmante maison du temps de François Ier, dont le rez-de-chaussée était disposé en portique à larges baies divisées en trois lancettes. Les pilastres de la façade étaient ornés d'arabesques d'une délicatesse tout italienne et les appuis de fenêtres étaient décorés de médaillons sculptés. Le boulevard Henri IV a emporté les derniers vestiges de l'hôtel de Sébastien Zamet, situé dans la rue de la Cerisaie, et possédé ensuite par la

1. V. A. Lenoir, *Statistique monumentale de Paris; — Paris à travers les âges : L'Arsenal.*

famille de Lesdiguières. Les ambassadeurs étrangers y logeaient en attendant leur réception officielle. A l'exception de vantaux de porte sculptés, qui appartiennent à M. le comte Pozzo di Borgo, rien n'a survécu de la décoration de cette demeure, non plus que de la maison voisine habitée par Philibert de Lorme, également rasée à la même époque, et dont les lucarnes ont été souvent reproduites.

Plusieurs demeures de la rue Charles V portent le caractère de l'architecture du XVII[e] siècle. Une grande porte surmontée d'une imposte sculptée de l'époque de Louis XVI, donne entrée dans l'hôtel de Maillé (n° 10) dont la façade en briques remonte à Louis XIII. Il existait à l'intérieur un petit salon dont le plafond peint à la même époque, a été vendu au marchand d'antiquités Étienne, après avoir subi de graves avaries. Il est vraisemblablement conservé maintenant chez un amateur. On y voyait également des dessus de porte peints dans le style de Boucher. Il reste encore dans l'hôtel trois belles portes en bois sculpté dans le goût de Briseux, ornemaniste du temps de Louis XV. La maison suivante (n° 12), jouit de la triste renommée qui s'attache à tout ce qui rappelle la marquise de Brinvilliers, au père de laquelle elle appartenait. L'hôtel bien conservé est occupé aujourd'hui par une maison des sœurs du Bon-Secours. On ne peut plus entrer que dans la grande cour où débouche un escalier monumental à rampe en fer du XVII[e] siècle, sans pénétrer dans les appartements intérieurs, dont deux pièces conservaient des décorations peintes qui ont été recouvertes d'une couche d'enduit.

La porte du grand escalier de la maison portant le n° 13 de la rue des Lions-Saint-Paul, offre une baie à voussure rayonnante en fer forgé, au-dessus de laquelle est un curieux monogramme aux chiffres enlacés de ses anciens propriétaires, composé dans le genre de Mavelot (époque de Louis XIV); dans l'intérieur on voit le cadre sculpté d'une alcôve et un boudoir portant encore à son plafond des vestiges de peinture. Dans la cour de la maison (n° 10) est une jolie porte à cartouche en forme de coquille et à deux consoles [1]. Plus loin, une clé de porte de style Louis XVI a été gravée par M. Daly. Près de là, le même auteur a reproduit la façade étroite d'une maison du quai des Célestins (n° 42), dont le rez-de-chaussée était occupé par une devanture de boutique aujourd'hui modernisée, mais où il reste encore de belles

1. C. Daly, *Revue générale de l'architecture,* 1866; — C. Daly, *Motifs extér.,* t. II, Louis XVI, pl. 31.

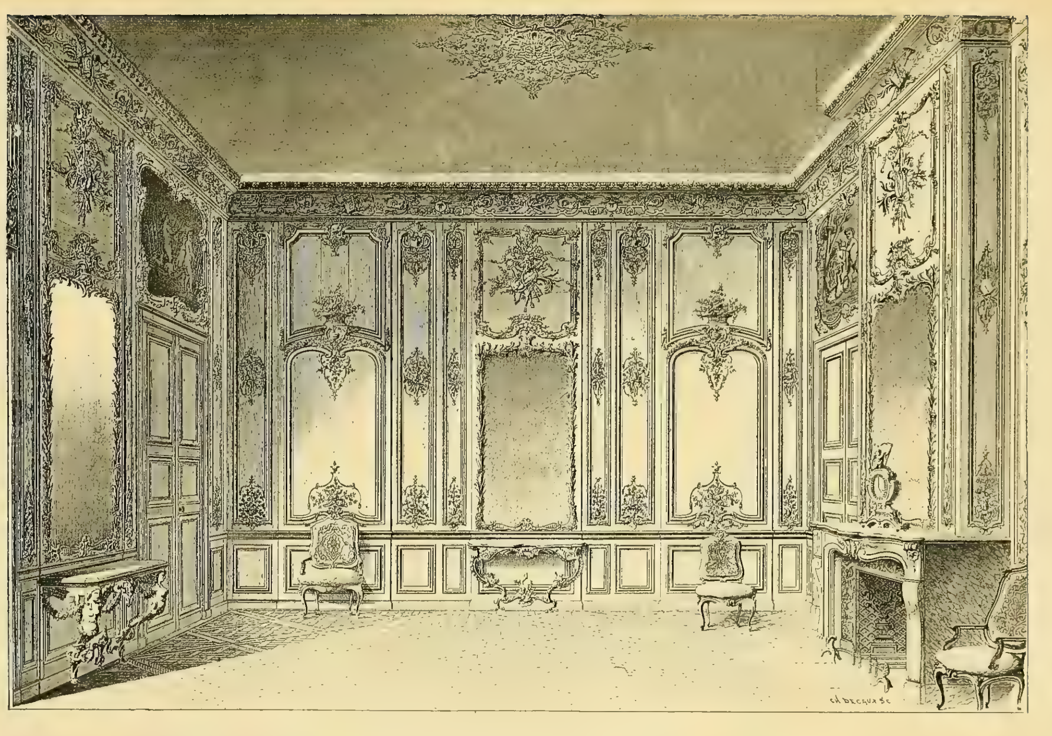
2. *Id.*, t. II, Louis XVI, pl. 4 à 6.

consoles à cannelures reliées par des guirlandes qui soutiennent le balcon. On rencontrait autrefois à Paris nombre de devantures de marchands de vins protégées par des grillages à enroulements. Presque toutes ont disparu; nous mentionnerons l'une des plus remarquables (de l'époque Louis XV), qui est conservée dans ses parties principales, au n° 34 du quai de l'Hôtel de Ville.

L'hôtel des archevêques de Sens, situé à l'intersection des rues de l'Hôtel-de-Ville et de Figuier, a été trop souvent décrit pour que nous nous y arrêtions longtemps. Tous les curieux connaissent les tourelles en encorbellement, les lucarnes et le porche qui donnent tant de mouvement à sa façade ainsi que le donjon et l'escalier de la cour intérieure. Toute la décoration des salles a d'ailleurs été saccagée et leurs boiseries enlevées, à l'exception des montants de la porte principale qui existent à l'hôtel Carnavalet. Il faut espérer que cette demeure historique finira par être affectée à un service municipal qui en assurera la conservation. Déjà le Conseil municipal, entrant dans la voie protectrice de nos monuments, vient, sur la proposition de M. Duplan, de décider l'acquisition de la tourelle, contenant l'escalier de l'ancien hôtel de Graville, situé dans le passage Charlemagne, et construit au XVIe siècle, sur l'emplacement du logis du prévôt de Paris, Hugues Aubriot [1]. Les murailles de la cour de l'hôtel de Graville entourant cette tourelle, que la pioche des démolisseurs vient de renverser, étaient ornées de termes supportant des médaillons qui dataient de la première moitié du XVIIe siècle.

La maison des Filles de l'Ave-Maria, située près de là, a été démolie après la Révolution. La chapelle renfermait plusieurs monuments funéraires du XVIIe siècle : celui de Charlotte de la Trémoille, princesse de Condé, par Simon Guillain, qui est au Louvre, et ceux de Catherine de Clermont, duchesse de Retz, et de Jeanne de Vivonne, faisant partie du Musée de Versailles. A la rencontre des rues Charlemagne et des Nonnains-d'Hyères se trouve une maison oblongue, dont la petite porte centrale à masque de lion et à guirlandes, est surmontée de l'enseigne : *A la Raquette;* de chaque côté s'ouvrent d'étroites boutiques fermées par des grillages très simples. Tout cet ensemble peut être cité comme l'un des spécimens les mieux conservés des maisons de commerce du XVIIe siècle. Une seconde enseigne dans la même rue montre un émouleur de couteaux, mais il est bien difficile

1. V. *Bulletin de la Société des monuments Parisiens,* 1886, n° 3; C. Daly, *Revue générale d'architecture,* 1866.



SALON DE MUSIQUE DU DUC DU MAINE, PAR GERMAIN BOFFRAND (ARSENAL. — ÉPOQUE LOUIS XV).

(Tiré de l' « Art architectural en France », par E. Rouyer et A. Darcel.)

d'apprécier son authenticité historique sous les couches épaisses de peintures qui la recouvrent. Au n° 20 [1] est une fenêtre dont le fronton, soutenu par une guirlande et deux consoles, présente un charmant motif de l'époque de Louis XVI.

L'une des plus belles constructions particulières de Paris était l'hôtel bâti par François Mansard, pour le duc d'Aumont, dans la rue de Jouy. La Pharmacie Centrale y a établi ses laboratoires, et toute la décoration intérieure à laquelle Charles Lebrun et Allegrain avaient été employés, a disparu. Plusieurs traités d'architecture [2] du XVIIe siècle, et de nos jours, M. Daly et le Bulletin de la Société des monuments Parisiens ont relevé les principaux détails de cette grandiose demeure. Presque aussi remarquable est l'hôtel de Châlons ou de Luxembourg, existant au n° 26 de la rue Geoffroy-Lasnier. Il est précédé d'un portail monumental surmonté d'un grand cartouche sculpté du plus bel aspect. La menuiserie des vantaux est travaillée avec plus de légèreté que la plupart des portes contemporaines du règne de Henri IV ; le marteau est décoré des deux têtes de chevaux soutenant un écusson. La cour est entourée de bâtiments en briques encadrées de cordons en pierre blanche et percés de fenêtres à frontons portant des monogrammes [3]. Un large perron à double rampe introduit dans l'intérieur qui a été modernisé. Une seconde porte cochère de la même rue est surmontée d'une imposte cintrée dont les tympans sont ornés de deux couronnes de chêne dans le style de Louis XIV.

VI.

LE MARAIS.

On comprend sous la dénomination générale du Marais, le quartier situé entre la rue Saint-Antoine et le boulevard Saint-Antoine, en dehors de l'enceinte de la vieille ville qui, dans les dernières années du moyen âge, remplaça des terrains marécageux servant à la culture. Vers la fin de la Renaissance cet espace se couvrit de vastes hôtels et devint le centre de la société élégante. Plus tard

1. C. Daly, *Motifs extérieurs*, t. II, pl. 21.

2. V. C. Daly, *Motifs ext.*, t. I, l. XIII, p. 20 ; — *Bulletin des monuments Parisiens*, 1886, n° 3.

3. V. C. Daly, *Motifs extérieurs*, t. I, pl. 13 et 14.

la population se porta vers l'ouest et ces hôtels furent négligés ou transformés en établissements industriels. Par suite de cet abandon, le Marais est de toutes les grandes divisions de la capitale celle qui a le mieux conservé son aspect primitif et celle où l'on retrouve les spécimens les plus nombreux de l'art de la décoration française aux deux siècles derniers.

Le boulevard Beaumarchais, qui terminait la ville de ce côté, jusqu'à l'époque de Louis XVI, ne possède que des constructions récentes, mais son tracé étant parallèle à la rue des Tournelles placée en contre-bas, plusieurs des hôtels de cette dernière rue trouvèrent un second débouché sur ce boulevard. Tel était l'hôtel de l'architecte Jules-Hardouin Mansard de Sagonne (n° 28), dont on apercevait la façade à colonnes et à balcons aux chiffres de l'architecte, s'élevant au fond d'un jardin terminé sur le boulevard par une grille, jusqu'à ce qu'une construction industrielle soit venue supprimer ce point de vue. La demeure de Mansard édifiée en 1699 par l'architecte propriétaire, et à laquelle on accède par la rue des Tournelles, conserve une partie de sa disposition primitive. Le vestibule est décoré de cariatides et de mascarons d'un bon style. L'escalier a perdu la rampe de fer qui est remplacée par des balustres de bois; sur l'un de ses paliers, est un cartouche sculpté avec le médaillon de Louis XIV. Les peintres Lebrun, Mignard et Lafosse, amis de Mansard, s'étaient partagé la décoration des appartements dont il ne reste plus que des vestiges. Une petite salle du rez-de-chaussée est surmontée d'un plafond divisé en trois compartiments dont le sujet central est le *Triomphe de l'Amour* accompagné de deux autres groupes d'Amours. Cette charmante composition d'une parfaite conservation rappelle le pinceau gracieux et facile de Charles Coypel. Les pièces du premier étage ont été entièrement remaniées sous Louis XVI, et barbarement dépouillées de leur ornementation, il y a peu d'années. L'un des salons possède encore un grand plafond représentant : *Apollon et les Muses*. Cette peinture peut compter parmi les meilleurs ouvrages de Mignard; elle rappelle par ses tons transparents la décoration des salles des grands appartements de Versailles. Une autre pièce offrait un plafond représentant *Cérès accompagnée de Bacchus*, également attribué à Mignard, et qui se trouve aujourd'hui caché par une fausse cloison. Un troisième sujet par Lebrun et par Allegrain, qui décorait le grand salon, a été complètement détruit. La demeure de Mansard a été gravée dans l'*Architecture* de Blondel.

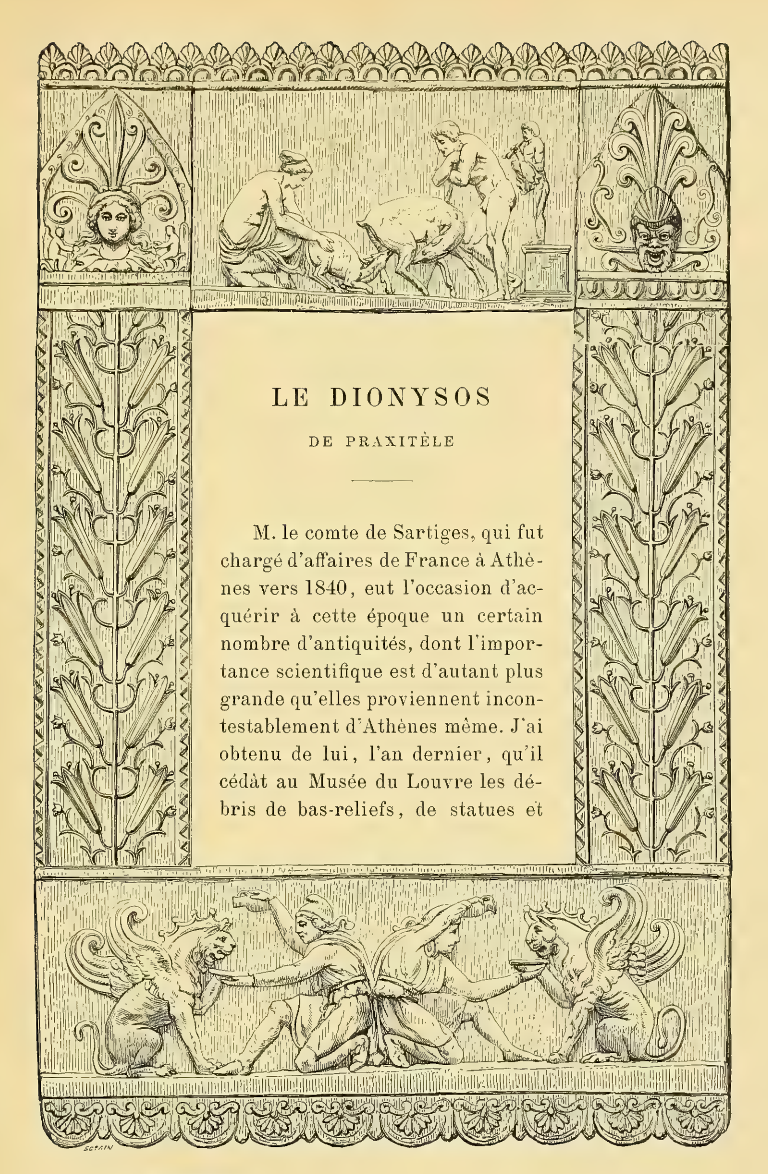
Ninon de Lenclos avait habité pendant quelques années l'hôtel de Mansard, avant de s'établir au n° 56 de la même rue où elle mourut. Cette maison, qui forme le n° 43 du boulevard, avait conservé intactes les boiseries dorées d'un salon dont le fond était occupé par une sorte d'alcôve, destinée à contenir un lit de repos. La sculpture de ces panneaux est d'une excellente exécution. L'encadrement de la glace surmontant la cheminée et celui de l'alcôve, sont composés dans le style de Louis XIV, tandis que la frise de la corniche du plafond où se voient des aigles et des personnages chinois, rappelle les compositions de Pineau, l'un des meilleurs ornemanistes de la Régence. Quatre grands paysages bien inférieurs sous le rapport de l'art et peints sur toile dans le goût de Crépin, complètent cet ensemble. Cette belle décoration acquise par M. Montvallat a été, l'an dernier, vendue par lui, moyennant la somme de 23,000 francs, au Musée d'art industriel de Berlin, qui possède ainsi une œuvre importante de la décoration intérieure française au XVIIIe siècle. La corniche, qui n'a pu être transportée en raison de sa friabilité; a été moulée par l'atelier du Musée des Arts Décoratifs, pour être restituée dans son état primitif. Une seconde pièce du deuxième étage de la même maison offrait un plafond représentant des *Enfants jouant avec des guirlandes*, et se détachant sur un fond de ciel. Cette composition, dont on faisait honneur à Fragonard, a été récemment recouverte d'une couche de badigeon par les ouvriers chargés de remettre l'appartement en état pour la location.

A. DE CHAMPEAUX.

(*La suite prochainement.*)

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



LE DIONYSOS

DE PRAXITÈLE

M. le comte de Sartiges, qui fut chargé d'affaires de France à Athènes vers 1840, eut l'occasion d'acquérir à cette époque un certain nombre d'antiquités, dont l'importance scientifique est d'autant plus grande qu'elles proviennent incontestablement d'Athènes même. J'ai obtenu de lui, l'an dernier, qu'il cédât au Musée du Louvre les débris de bas-reliefs, de statues et

d'inscriptions qu'il avait recueillis [1]; aujourd'hui je suis en mesure, grâce à son obligeance, de faire connaître une figurine en terre-cuite qui, oubliée depuis plus d'un demi-siècle au milieu de fragments moins instructifs, mérite, je crois, d'être tirée de son obscurité pour prendre rang parmi les statuettes dont l'histoire de l'art est appelée à tirer profit.

En présentant à l'Académie des Inscriptions la belle statuette de danseuse voilée trouvée par Titeux sur l'Acropole et donnée au Louvre par M. Cavelier, M. Heuzey insistait sur la rareté relative des figurines athéniennes [2]. Cette rareté s'explique par les usages funéraires, qui varient, sans que nous sachions pourquoi, d'une région de la Grèce à l'autre. Dans les tombeaux athéniens, ce sont les vases peints qui dominent, alors que les figurines en terre cuite sont beaucoup plus nombreuses que les vases en Béotie et en Locride [3]. Il est vrai que l'on a trouvé, à différentes reprises, des statuettes dans les tombes athéniennes, mais ces découvertes n'ont pas été fréquentes et il est bien probable qu'elles ne le deviendront pas davantage. La plupart des figurines attiques que nous possédons proviennent des ruines de sanctuaires : ce sont des ex-voto aux dieux et non des offrandes aux morts.

Une autre observation que suggèrent les statuettes athéniennes, c'est qu'elles se rattachent presque toutes à l'art archaïque, à la tradition antérieure à Phidias. Pour trouver des figurines attiques d'un style plus libre, il faut aller à Tégée, en Cyrénaïque, à Citium de Chypre surtout [4]. Jusqu'à présent, les imitations d'œuvres de la grande sculpture du ve et du ive siècle, si nombreuses à Smyrne et à Myrina, font presque entièrement défaut dans la série attique. La danseuse voilée, que signalait récemment M. Heuzey, ne fait probablement pas exception, car il y a lieu de croire que ce gracieux motif, si fréquemment traité par les coroplastes, appartenait, à l'origine, au domaine de la peinture, d'où il a passé dans les bas-reliefs [5].

A priori, cependant, on avait lieu de s'étonner que les statues de Praxitèle et de Lysippe, si souvent imitées par les coroplastes en dehors d'Athènes, ne l'eussent pas été aussi en Attique. On pouvait

1. *Bulletin des Musées*, 1891, p. 197.
2. Heuzey, *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions*, 6 août 1891.
3. Voir le joli livre de M. E. Pottier, *Les Statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, Paris, 1890, p. 54.
4. Voir les exemples cités par M. Pottier, *op. laud.*, p. 66 et suiv.
5. Pottier et Reinach, *La nécropole de Myrina*, p. 449.

se demander comment il se fait que ces répliques d'œuvres de la grande sculpture deviennent si fréquentes à Smyrne vers le IIIe siècle [1], alors qu'elles restent inconnues à Athènes. La statuette de M. de Sartiges



DIONYSOS.

(Terre cuite de la collection de M. le comte de Sartiges.)

vient à propos donner réponse à ces questions, et la réponse est d'autant plus concluante que l'origine athénienne de cette figurine est tout à fait certaine. Le fait qu'elle a été achetée à Athènes ne prouverait pas encore grand'chose, bien qu'en 1840, époque où M. de

1. Voir mes *Esquisses archéologiques*, p. 222, et le récent *Catalogue illustré* des terres cuites de la Collection Gréau, publié par M. Froehner (1891).

Sartiges en fit l'acquisition, les antiquités voyageassent beaucoup moins qu'aujourd'hui; mais si l'on compare la terre de cette statuette avec celle de la danseuse voilée trouvée par Titeux, que j'ai eu l'occa-



DIONYSOS.

(La même terre cuite vue de côté.)

sion de tenir en mains au Louvre, on reconnaîtra que ces deux figurines sont incontestablement de même provenance.

La statuette de M. de Sartiges présente des vestiges nombreux d'une coloration rouge foncé, qui a dû être répandue à l'origine sur la figure tout entière et dont il ne reste plus de traces que dans les

parties creuses. Cette coloration rouge n'a été vraisemblablement que le *substratum* d'une dorure, comme cela se voit fréquemment sur les figurines de Smyrne. D'ailleurs, elle offre, avec ces dernières, d'autres



DIONYSOS.

(La même terre cuite vue de dos.)

analogies remarquables, à tel point que n'était la qualité de la terre, j'aurais été tenté, au premier abord, d'y voir une œuvre des coroplastes smyrnéens. Il n'y a pas de trou d'évent par derrière, caractère distinctif des statuettes de Smyrne, et le modelé est d'une précision, d'une fermeté que l'on rencontre bien rarement ailleurs, sinon dans les ateliers athéniens de Citium. Je serais donc porté à croire que la

fabrique de Smyrne, si isolée jusqu'à présent dans l'ensemble des fabriques grecques, procède de quelque atelier athénien, où l'on aura eu l'idée heureuse de reproduire à petite échelle, en terre cuite dorée, les chefs-d'œuvre en bronze des grands artistes du IV[e] siècle. Ces réductions à bon marché devaient surtout trouver des acquéreurs dans les villes qui ne possédaient pas les originaux et où les œuvres de la grande sculpture attique étaient rares : ainsi s'explique peut-être qu'elles soient si peu répandues en Attique et si nombreuses sur la côte opposée de la mer Égée. Quoi qu'il en soit, la statuette de M. de Sartiges prouve clairement que l'imitation en terre cuite des grandes statues n'a pas été inconnue des Athéniens.

Que cette statuette soit, en effet, une imitation d'une statue considérable, c'est ce que montre d'abord l'étude de son style, si différent de celui des terres cuites de Tanagre et des produits myrinéens qui ne sont pas eux-mêmes des imitations de statues. Mais nous avons aussi, à l'appui de notre sentiment, une preuve directe, preuve d'autant plus intéressante qu'elle nous apprend en même temps que l'original de la statue imitée était en bronze.

Photiadès Pacha, qui fut longtemps gouverneur de Crète et qui a réuni de nombreuses antiquités, possédait une très belle statuette de bronze, découverte, affirmait-on, à Athènes sur l'Acropole. Cette statuette a passé dernièrement entre les mains d'un antiquaire italien, M. Sambon, qui a permis à M. Luigi Milani de la publier dans le *Museo italiano* de 1890 [1].

Si l'on jette les yeux sur les photographies données par M. Milani, on reconnaîtra sans hésiter que la statuette de M. de Sartiges et la statuette de M. Sambon remontent à un même original, et qu'elles doivent l'une et l'autre serrer cet original d'assez près, vu la concordance remarquable que présentent les airs de tête et les détails de la nébride jetée sur le corps.

M. Milani a publié aussi un dessin restitué de la statuette Sambon [2] ; il lui a mis un canthare dans la main droite et l'a fait appuyer sur un grand thyrse, qu'elle tient de la main gauche relevée. Cette restitution, fondée sur l'étude d'œuvres analogues, est certainement exacte. Au moment où j'ai vu la statuette de terre cuite chez M. de Sartiges, la partie inférieure de son bras gauche tenant le canthare faisait défaut : une recherche instituée sur place me l'a fait

1. Milani, *Museo italiano*, 1890, p. 752.
2. *Museo italiano*, 1890, p. 755-56.

découvrir au fond d'un vase et il a été possible de la rajuster avec du plâtre. Un des pieds de la statuette a dû aussi être brisé postérieure-



DIONYSOS, STATUETTE EN BRONZE.

(Vue de face. — Collection de M. Sambon.)

ment à son acquisition, car l'on voit sur la brisure des traces de gomme laque, preuve d'un ancien essai de recollage : il nous a malheureusement été impossible de retrouver ce morceau.

M. Milani a émis, au sujet de la statuette Sambon, une hypothèse

que notre figurine tend à confirmer : il y a vu la réplique d'un Dionysos en bronze, œuvre de Praxitèle, qui nous est connu seulement par une description de Callistrate [1].

Cette description, comme les autres que nous a léguées le même rhéteur, est extrêmement ampoulée, plus riche en mots qu'en indications précises, et l'on a parfois supposé qu'elle était tout entière de fantaisie, que l'œuvre décrite par Callistrate n'avait jamais existé.

C'est là certainement une exagération. Callistrate nous dit que la statue de Dionysos était dans un bois sacré ou dans un sanctuaire, ἄλσος; le dieu était figuré sous les traits d'un éphèbe au corps délicat, couronné de lierre, ses boucles de cheveux retombant sur ses épaules, vêtu d'une nébride et appuyant sa main gauche sur un thyrse. Si l'on dégage ces indications de la verbeuse amplification du rhéteur, on est frappé de leur parfaite concordance avec la statuette Sambon et avec la nôtre. Il est vrai que Callistrate ne parle pas du vase, tenu par le dieu dans sa main droite, mais le canthare est un attribut ordinaire de Dionysos, les sculpteurs et les peintres le lui ont donné depuis le VIe siècle et Callistrate, écrivant pour des lecteurs qui connaissaient des centaines de statues de Dionysos, n'a pas cru nécessaire de signaler l'attribut essentiel du dieu.

Callistrate ne nous apprend pas non plus que le bronze de Praxitèle fût à Athènes, mais cela est très vraisemblable. En effet, dans sa description d'une autre statue de Praxitèle, Callistrate dit seulement qu'elle était ἐν ἀκροπόλει, c'est-à-dire sur l'Acropole d'Athènes : il ne nomme pas Athènes et laisse au lecteur le soin de compléter son indication. A cette ἀκρόπολις sans nom de ville correspond, dans la description du Dionysos, le bois ou l'enceinte sacrée, ἄλσος : on peut donc penser que la statue de Dionysos se trouvait dans quelque ἄλσος athénien, sans qu'il soit possible de préciser davantage à cet égard. Le fait que la statuette Sambon était donnée comme provenant d'Athènes ajoutait de la vraisemblance à cette supposition; elle se transforme presque en certitude, maintenant que nous avons la statuette Sartiges, dont l'origine athénienne est indiscutable.

Nous connaissons beaucoup d'exemples de statues antiques en bronze qui ont été copiées en marbre : telles sont, par exemple, celle de l'*Apollon* du Belvédère et sans doute aussi les répliques de l'ex-voto d'Attale découvertes au XVIe siècle à Rome. En revanche, il est infiniment plus rare qu'un marbre antique soit reproduit en bronze,

1. Callistrate, Ἔκφρασις, VIII.

comme cela se fait si fréquemment aujourd'hui. Il y a donc tout lieu de croire que l'original des statuettes Sambon et Sartiges était en



DIONYSOS, STATUETTE EN BRONZE.

(Vue de dos. — Collection de M. Sambon.)

bronze. Or, c'est précisément un Dionysos en bronze de Praxitèle qui est décrit dans l'*Ecphrasis* de Callistrate.

Il est assurément singulier que ce Dionysos en bronze n'ait été

mentionné par aucun autre auteur et l'on peut croire, à la rigueur, que Callistrate a été trompé par une de ces supercheries fréquentes sous l'Empire romain, qui faisaient attribuer à Praxitèle des œuvres de son école ; nous avons là-dessus un témoignage formel du fabuliste Phèdre. Mais, d'autre part, notre connaissance des sources littéraires de l'histoire de l'art est si imparfaite qu'une mention, même isolée, d'un chef-d'œuvre, doit être acceptée sans trop de méfiance ; en second lieu, ce que nous savons aujourd'hui du style de Praxitèle, par la découverte de l'*Hermès* d'Olympie, n'est nullement contraire à l'hypothèse qui rapporterait à Praxitèle l'original de nos deux statuettes. Enfin, on peut faire observer que Praxitèle est, avec Lysippe, celui de tous les grands sculpteurs dont les coroplastes se sont le plus souvent inspirés. Nous avons de très nombreuses répliques de son *Aphrodite* de Cnide, tant à Myrina qu'à Tarse ; Myrina a également donné des répliques de l'Aphrodite drapée, *velata specie,* que Praxitèle avait sculptée pour les habitants de Cos ; plusieurs Eros de Myrina paraissent se rapporter à des statues du même artiste ; enfin, M. Heuzey a essayé de montrer, il y a longtemps, qu'un groupe de Praxitèle : *Déméter ramenant sa fille des Enfers*, avait été souvent imité par les coroplastes, tant en Italie que dans la Grèce propre et en Asie Mineure[1]. Il y a donc de ce fait une présomption en faveur de l'hypothèse qui attribue à Praxitèle l'original d'une terre cuite dont le style est évidemment en rapport avec le sien. Il est impossible, pour qui connaît l'histoire du type de Dionysos dans l'art grec, de faire descendre plus bas que le ɪvᵉ siècle le modèle de la statuette Sartiges : passé l'époque d'Alexandre, Dionysos se présente, en effet, sous des traits efféminés qui lui valent des épithètes comme γύννις et ψευδάνωρ. Or, les figures que nous étudions sont celles d'éphèbes à complexion délicate : ce ne sont pas des hermaphrodites. La conception de Praxitèle est voisine de celle de l'hymne homérique, où Dionysos est appelé νεηνίῃ ἀνδρὶ ἐοικὼς πρωθήβῃ, conception plus récente que celle dont se sont inspirés les peintres de vases du vɪᵉ et du vᵉ siècle, où Dionysos est toujours représenté barbu. Il y a lieu de croire que le type plastique de Dionysos imberbe a été surtout mis en honneur par Calamis, qui fit pour Tanagre une statue de ce dieu reproduite sur des médailles romaines[2]. Or, Calamis est, avec Alcamène et Myron, celui des

1. Voy. mon article *Ephedrismos,* dans le *Dictionnaire des antiquités* de M. Saglio.

2. Cf. *Archæol. Zeit.,* 1885, p. 263. Un tétradrachme athénien, avec une figure analogue à celle de la collection Sartiges, a été publié dans le *Numismatic chronicle,* 1881, pl. IV.





LA FOI ET L'ESPÉRANCE, HAUTS-RELIEFS DE VERROCCHIO

anciens sculpteurs dont Praxitèle paraît le plus s'être inspiré et la tradition les mettait même en rapport, au mépris de la chronologie. Ce qui est certain, c'est que le Dionysos de Calamis, reproduit sur les monnaies impériales de Tanagre, est dans une attitude tout à fait conforme à celle des statues qui nous occupent, tenant le thyrse d'une



DIONYSOS DE LA COLLECTION SAMBON.

(Croquis restitué.)

main et un canthare incliné de l'autre. Nous ne savons rien du Dionysos en bronze de Myron, mais on a cru en reconnaître une réplique dans une belle statue découverte à Tibur; or, cette statue présente avec le bronze Sambon des analogies tout à fait incontestables [1].

Il ne manque pas, dans les Musées, de statues en marbre reproduisant à peu près le même type; malheureusement, les bras et les attributs sont presque toujours restaurés, et tant que nous ne serons

1. Voir la photographie de cette statue dans les *Monumenti*, t. XI, pl. LI, LII.

pas mieux outillés que nous le sommes pour l'étude des marbres antiques, tant que nous n'aurons pas à notre disposition une grande collection de moulages, il sera difficile d'instituer des comparaisons entre ces œuvres imprudemment complétées et les petits monuments qui ont moins eu à souffrir des restaurations. Un Dionysos de la collection Pembroke[1] est analogue à la statuette de Sartiges, mais on lui a mis une grappe de raisin dans la main gauche levée. Je citerai encore, comme dérivant du même original, deux Dionysos du Musée Bourbon, un de la collection Pamphili à Rome, un du Musée Chiaromonti, un de Florence, tous reproduits imparfaitement dans le recueil de Clarac. Mais ces œuvres romaines, dont la provenance précise est généralement inconnue, ne peuvent être que d'un faible secours pour la restitution et l'attribution des originaux. Il y a bien plus à tirer des monnaies, qui sont les documents les plus précieux pour l'histoire de l'art, des petits bronzes et des terres cuites dont la provenance est certaine. Ainsi se justifie l'intérêt que nous inspire la satuette de M. de Sartiges, comparée au bronze de la collection Sambon. Nous n'hésitons pas à la considérer, jusqu'à nouvel ordre, comme l'imitation la plus complète, sinon la plus exacte et la meilleure, d'un chef-d'œuvre de Praxitèle, le Dionysos de bronze célébré par Callistrate.

SALOMON REINACH.

1. Clarac, *Musée*, pl. 676, nº 1563.





ANDREA VERROCCHIO

ET LE

TOMBEAU DE FRANCESCA TORNABUONI



Vasari raconte que Verrocchio se trouvant à Rome, au temps de Sixte IV, exécuta le tombeau de la femme de Francesco Tornabuoni qui venait de mourir. Il sculpta sur un sarcophage de marbre, ajoute-t-il, une plaque (« una lapide »), représentant la femme, son accouchement et sa mort (c'est le bas-relief aujourd'hui conservé au Musée national de Florence), et près de là, en trois figures, il représenta trois Vertus, qui passèrent pour fort belles, eu égard à cette circonstance que ce fut son premier ouvrage en marbre. Cette sépulture prit place à la Minerve.

L'assertion du biographe n'a pas laissé que d'embarrasser les commentateurs ; en effet, des deux membres de la famille Tornabuoni qui portèrent le prénom de Francesco, l'un mourut en 1436, alors que Verrocchio ne comptait qu'un an, tandis que l'autre mourut en 1484, à Rome effectivement ; mais avant sa femme, et non après elle.

Le vénéré Alfred de Reumont a réussi à trancher la difficulté en établissant que le Tornabuoni qui confia la sépulture de sa femme à Verrocchio n'était autre que Giovanni, le frère de Lucrezia Tornabuoni, la mère de Laurent le Magnifique, et le représentant à Rome de la banque des Médicis. Ce personnage perdit effectivement, le 23 septembre 1477, sa femme Francesca, fille de Luca Pitti, le bâtis-

seur du palais de ce nom, et Francesca (qu'il avait épousée en 1466) mourut en couches, circonstance qui s'applique de tout point aux sculptures décrites par Vasari [1].

La lettre que Giovanni Tornabuoni adressa à son neveu Laurent le Magnifique pour lui annoncer le malheur qui venait de le frapper, est véritablement poignante et tranche, par l'expression d'une douleur sincère, sur le ton cérémonieux de la plupart des épîtres contemporaines. « Notre très cher Laurent », lui écrivit-il le lendemain de la mort de Francesca, « je suis tellement brisé par l'émotion et la douleur à cause de la cruelle et inattendue fin de ma très douce épouse, que je ne sais véritablement plus où je suis. Comme tu l'auras appris, hier, ainsi qu'il plût à Dieu, à vingt-deux heures, elle mourut en couches, et quand elle eût expiré, nous retirâmes de son sein l'enfant qui était également mort, ce qui me causa une double douleur. Je suis certain, sachant combien tu es compatissant, que tu m'excuseras de ne pas t'écrire plus longuement... »

Dans un travail récent, M. Bode a signalé la ressemblance entre les deux médailles de Jean Tornabuoni, exécutées entre 1482 et 1492 par le médailleur à l'Espérance, et le personnage représenté sur le bas-relief du tombeau, apportant ainsi un nouvel argument à l'identification proposée par M. de Reumont [2]. Nous avons affaire, dans les deux cas, à un personnage corpulent, aux traits épais, empreints d'une certaine vulgarité [3]. J'ajouterai — car il est de mon devoir d'historien de ne cacher aucune difficulté — que ni l'une ni l'autre de ces deux effigies ne ressemble au portrait de Giovanni Tornabuoni, tel que Ghirlandajo l'a peint dans le chœur de l'église Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, décorée aux frais de ce Mécène : dans la fresque le visage est maigre et sec plutôt que plantureux, avec des traits fins plutôt qu'accentués. Quant à la femme agenouillée auprès de lui, elle paraît vieille et n'offre aucune analogie avec la jeune femme représentée dans le bas-relief du Musée national de Florence. Tornabuoni se serait-il remarié [4]? Ghirlandajo aurait-il représenté sa femme de souvenir? Je renonce à éclaircir le mystère.

1. *Giornale di Erudizione artistica*, 1873, p. 167-168. — Cf. Vasari, éd. Milanesi, t. III, p. 359-360.

2. *Italienische Bildhauer der Renaissance*, p. 89-91. Berlin, 1887.

3. Nous devons à l'obligeance de MM. Hachette de pouvoir placer sous les yeux de nos lecteurs, en tête de notre étude, la reproduction d'une de ces médailles, d'après l'*Histoire de l'Art pendant la Renaissance*.

4. Litta, dans ses *Famiglie nobili d'Italia*, et l'auteur du *Sommario istorico delle*

Sacrifiant à ce goût des conjectures, si répandu chez certains de ses compatriotes, M. de Reumont a supposé, d'autre part, sans nécessité aucune, que le tombeau de Francesca Tornabuoni fut exécuté par Verrocchio à Florence, que ce tombeau ne quitta jamais cette ville, et que Vasari, se rendant coupable d'une seconde confusion, a pris pour le monument funéraire de Francesca le monument élevé dans l'église de la Minerve à son neveu Gian-Francesco Tornabuoni, ouvrage dû à Mino de Fiesole [1].

La seconde hypothèse de M. de Reumont a néanmoins fait fortune, tant à Rome qu'à Florence, et j'ai aujourd'hui à répondre, non seulement aux objections encore inédites de mes correspondants d'Italie, mais encore à un très savant et très intéressant mémoire dans lequel M. Ridolfi, inspecteur de la galerie des Offices, a repris la question et mis une fois de plus en cause la véracité de notre ami Vasari [2]. Parlant du tombeau de Verrocchio, Vasari avait ajouté qu'il se trouvait à côté des fresques de D. Ghirlandajo. Or, qui ne sait que ces fresques ornent le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle et nullement une chapelle de la Minerve ?

Le principal argument de M. Ridolfi est l'extrait d'un obituaire de l'église Sainte-Marie-Nouvelle de Florence, mentionnant, sous la date du 23 septembre 1477, la mort de Francesca Tornabuoni. Mais cette mention prouve-t-elle réellement que le cadavre fut transporté dans l'église en question et ne peut-elle pas se rapporter tout simplement à un service funéraire célébré chaque année, le 23 septembre, en souvenir de la défunte? Ce qui est certain, c'est qu'aucun texte, ni ancien, ni moderne, ne signale l'existence, à Sainte-Marie-Nouvelle, du tombeau de la Tornabuoni.

Reprenons maintenant par le menu le texte de Vasari. Le biographe affirme, à deux reprises différentes, dans la vie de Domenico Ghirlandajo (édition Milanesi, t. III, p. 259) et dans celle de Verrocchio (t. III, p. 359-360), que le tombeau de Francesca

Famiglie celebri Toscane (Florence, 1862) sont sobres de renseignements sur les Tornabuoni, dont les derniers représentants ont disparu depuis plus de deux siècles. Ils nous apprennent seulement que Giovanni se maria en 1466 et qu'il eut deux fils, Antonio et Lorenzo ; ce dernier épousa en 1486 Giovanna degli Albizzi.

1. Le monument de G. Francesco Tornabuoni vient d'être publié par le comte Gnoli dans l'*Archivio storico dell' Arte*, t. III, 1890, p. 434-435.

2. *Giovanni Tornabuoni e Ginevra de' Benci nel coro di S. Maria Novella in Firenze*. Florence, 1890 (extr. de l'*Archivio storico italiano*).

Tornabuoni se trouvait à la Minerve. Au témoignage rapporté ci-dessus il ajoute cet autre, non moins formel : « A cette époque se trouvait à Rome Francesco Tornabuoni, négociant considéré et riche, très lié avec Domenico Ghirlandajo. Tornabuoni ayant perdu sa femme, morte en couches, comme il a été dit dans la vie d'Andrea Verrocchio, et lui ayant fait élever une sépulture à la Minerve, ainsi qu'il convenait à la noblesse de sa famille, chargea également Domenico de peindre toute la façade (de la chapelle) où elle était enterrée, et lui commanda en outre un petit rétable « a tempera ». Domenico peignit donc sur cette paroi quatre compositions, deux empruntées à la vie de saint Jean-Baptiste et deux à la vie de Notre-Dame ; ouvrage qui fut singulièrement apprécié pour lors. »

L'analogie entre les sujets représentés par Ghirlandajo à Santa-Maria-Novella et ceux mentionnés par Vasari comme se trouvant à la Minerve semble de prime abord confirmer l'hypothèse de M. Ridolfi : le thème choisi pour la décoration de l'église florentine n'était en effet autre que l'histoire de saint Jean-Baptiste et l'histoire de la Vierge. Mais ici se dresse une première objection : peut-on admettre que Vasari, qui décrit en détail les quinze compositions de Sainte-Marie-Nouvelle, les présente, quelques pages auparavant et dans la même biographie, comme étant au nombre de quatre seulement ! Au reste voici qui tranche définitivement le débat : il résulte du témoignage d'un auteur bien antérieur à Vasari que la décoration de la chapelle de la Minerve avait été bien réellement confiée par les Tornabuoni à Domenico Ghirlandajo. Cet auteur n'est autre que le Florentin Francesco Albertini, l'auteur de l'*Opusculum de Mirabilibus novæ et veteris urbis Romæ*, imprimé en 1510. En décrivant la Minerve, il dit en propres termes que l'on y voit la chapelle des Tornabuoni de Florence, peinte par le Florentin Domenico Ghirlandajo : « Est et alia capella de Tornaboniis Flor. depicta a Domenico Girlandario Flor. »

Que de temps perdu, sans compter les flots d'encre, pour aboutir à ce mince résultat : le tombeau de Fr. Tornabuoni se trouvait bien à la Minerve et Vasari a dit vrai, une fois de plus [1] !

En l'absence de tout travail critique sur l'histoire de la Minerve, je suis forcé, contrairement à mes principes, de recourir également à la voie conjecturale. Parmi les chapelles actuelles de cette église,

1. Je suis heureux de voir que les doutes que j'exprimais à cet égard dès 1882, dans *les Arts à la cour des Papes,* ont reçu l'adhésion d'un juge aussi autorisé que M. Bode.



LA MORT DE FRANCESCA TORNABUONI.

(Bas-relief par Verrocchio, au Musée national de Florence.)

énumérées par le P. Masetti [1], aucune ne contient plus ni fresques de Ghirlandajo, ni marbres de Verrocchio, ni souvenir quelconque des Tornabuoni, à l'exception du tombeau de Giovanni-Francesco (mort en 1480), ciselé par Mino de Fiesole. J'ajouterai que la fondation de toutes ces chapelles paraît, d'après le travail très insuffisant du P. Masetti, soit antérieure, soit postérieure aux Tornabuoni. Une seule d'entre elles semblerait pouvoir être identifiée avec la chapelle décorée par Verrocchio et Ghirlandajo : c'est la chapelle consacrée à saint Jean-Baptiste. Le choix du Précurseur cadre à la fois avec les origines florentines des Tornabuoni (saint Jean était, comme on sait, le patron de Florence), avec le prénom du fondateur de la chapelle et avec le sujet imposé à Ghirlandajo. Nous voyons en outre que cette chapelle fut attribuée en 1588 à la famille Naro ou Nari [2]. Or, la famille Tornabuoni s'étant précisément éteinte vers cette époque, il est permis d'admettre, sans trop de témérité, que les dominicains, possesseurs de l'église de la Minerve, auront disposé de la chapelle en faveur de nouveaux titulaires.

C'est à ce moment, selon toute vraisemblance, que les œuvres d'art qui ornaient la chapelle des Tornabuoni furent dispersées. Tandis que la statue de Giovanni Francesco prit place dans la nef de gauche, le tombeau de Francesca fut exilé du sanctuaire. On ignore d'ailleurs comment les bas-reliefs arrivèrent de Rome à Florence : tout ce que l'on sait, c'est qu'en 1805 le « Scrittojo delle R. Fabbriche » les livra à la galerie des Offices, qui les céda à son tour, il y a quelques années, au Musée national, où ils sont actuellement exposés.

Avant de nous occuper du mausolée de Francesca Tornabuoni, objet principal de ce mémoire, examinons encore un problème de chronologie soulevé par Vasari, qui en pareille matière prête si souvent le flanc.

Le biographe rapporte que Verrocchio, de retour à Florence, reçut la commande du *David* de bronze. Or, il résulte d'un document publié par M. Milanesi que cette statue fut au contraire terminée en 1476 : elle est donc antérieure et non postérieure au tombeau de la Minerve.

1. *Memorie istoriche della chiesa di S. Maria sopra Minerva*; Rome, 1855.

2. Dès 1575, Orazio Nari était inhumé dans la chapelle de Saint-Jean-Baptiste. En 1588, Fabrizio Nari la choisit pour sépulture de sa famille ; il la fit reconstruire à une époque qui n'est pas connue. (Forcella, *Iscrizioni delle chiese... di Roma*, t. Ier, p. 475, 493.)

La date et le style du monument funéraire de Francesca Tornabuoni confirment la théorie que j'ai eu l'occasion d'exposer à diverses reprises déjà sur la lenteur du développement de Verrocchio, sur la difficulté avec laquelle ce maître s'émancipa. Vasari a eu une intuition juste dans son ensemble, quoique erronée sur plusieurs points spéciaux, lorsqu'il nous montre Verrocchio se décidant : « d'attendere alla scultura e cosi abbandonato in tutto l'orefice, si mise a gettare di bronzo alcune figurette, che gli furono molto lodate, laonde, preso maggior animo, si mise a lavorare di marmo ».

Les amateurs connaissent de reste les bas-reliefs du Musée national de Florence. Déclamation et dureté, tels sont leurs moindres défauts. Non seulement l'auteur n'a pas su relier les figures par un rythme commun (il n'a même pas su observer les proportions relatives des têtes, dont les unes sont énormes et les autres toutes petites), mais, réaliste grossier, il a comme pris à tâche d'outrer les gestes chez les femmes, toutes de type très vulgaire, qui se lamentent autour de la moribonde. Celle-ci, qui se dresse péniblement sur son séant, comme se sentant s'en aller, est la seule figure tolérable : Verrocchio a eu, en la modelant, une vision du drame — bien modeste — dont elle a été l'héroïne et la victime.

Le bas-relief de la *Mort de Francesca Tornabuoni* présente ce double défaut : d'une part, de représenter dans un style héroïque une scène qui, dans la pensée de l'artiste, devait évidemment être un tableau pris sur le vif; ce qui en affaiblit singulièrement l'effet. D'autre part, de troubler la dignité de ce style héroïque par des motifs d'une brutalité excessive, convenant tout au plus à la sculpture de genre. Un réaliste convaincu n'eût pas manqué de donner à la composition un semblant de vérité au moyen de certains accessoires : or voyez ce lit, malencontreusement placé au milieu d'une chambre idéale : il est d'un tiers trop court pour contenir la moribonde; à peine si elle peut s'y tenir assise. Et que viennent faire ces arabesques sculptées sur les montants d'un meuble qui vise évidemment à la simplicité du style héroïque! Pour les costumes, mêmes invraisemblances. Ils ne sont ni antiques, ni modernes. Ce n'est pas à dire qu'il n'y ait certains traits délicats et qui sentent l'artiste de race, par exemple dans le modelé des bras et de la poitrine de la moribonde. Malheureusement, il s'en faut qu'ils soient digérés et assimilés. Rien en effet de moins plein, de moins souple, de moins fondu que les formes de Verrocchio.

N'est pas réaliste qui veut : la composition, malgré un parti

pris bien évident, abonde en réminiscences, en formules empruntées à l'art antérieur. On n'a qu'à parcourir quelques *Crucifixions* ou quelques *Mises au tombeau* du quattrocento pour y découvrir le prototype de la femme accroupie sur le sol, cachant entre ses mains sa tête couverte de son manteau, puis le prototype de la jeune femme qui accourt échevelée en s'arrachant une tresse, ou encore celui d'une autre spectatrice, qui appuie sa joue contre sa main.

Le second bas-relief, la nourrice éplorée présentant le nouveau-né au père qui joint les mains, est moins violent de mouvements, mais on y déplore les mêmes hiatus. C'est ainsi que la femme debout entre les deux acteurs principaux a une tête deux fois plus petite que celles de ses voisins, quoiqu'elle soit presque au même plan qu'eux. Tornabuoni, avec son type charnu et sa toge maladroitement drapée, a un faux air de sénateur romain. A droite, deux des spectateurs relèvent les plis de leur manteau pour montrer leur jambe nue, absolument dans l'attitude que les peintres du temps donnaient à saint Roch. Les sandales ou brodequins à l'antique que l'artiste a donnés pour chaussures à ses personnages rentrent dans la catégorie des maladroites velléités archéologiques.

Nul doute sur l'identité des bas-reliefs du Musée national de Florence avec les sculptures décrites par Vasari : ils concordent de tout point avec sa description. Mais que sont devenues les statuettes des trois *Vertus* ?

Ici surgit une difficulté : ces statuettes ont reparu de nos jours, comme on le verra dans un instant; mais elles sont au nombre de quatre, non au nombre de trois. Comment concilier ces contradictions? La réponse à mon avis est facile, quoique je n'aime pas à jouer, j'allais dire, à jongler, avec le texte de Vasari, comme certaine école se permet de le faire. L'erreur du biographe arétin me semble provenir de ce que ces statuettes représentent bien les trois *Vertus théologales*, la *Foi*, l'*Espérance*, la *Charité*, mais que, par un besoin de symétrie, on leur a adjoint une *Vertu cardinale*, la *Justice*. J'ajouterai que la disposition des statues sur la face du monument, deux en avant et deux en retour, a pu contribuer à l'erreur de Vasari.

Ceci dit, j'en viens à l'histoire de la découverte de ces statuettes.

En 1885, M[me] Édouard André, qui a réuni un si merveilleux choix de chefs-d'œuvre de l'art italien dans son hôtel du boulevard Haussmann, découvrit à Florence, chez un antiquaire que je ne nommerai pas, quatre statuettes en marbre dans lesquelles elle



LA NOURRICE PRÉSENTANT A G. TORNABUONI SON ENFANT NOUVEAU-NÉ.

(Bas-relief de Verrocchio, au Musée national de Florence.)

n'hésita pas à reconnaître la main de Verrocchio. Vérification faite, elle les rattacha, en se fondant sur le texte de Vasari, au monument de la Minerve, et son opinion, ratifiée par M. Louis Courajod devant la Société des Antiquaires de France [1], et par M. Bode dans ses *Italienische Bildhauer*, offre tous les caractères de la certitude. J'ajouterai que comme cette découverte si intéressante n'a point fait jusqu'ici l'objet d'un travail détaillé, je me félicite de pouvoir offrir aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts* la primeur de la reproduction des quatre précieuses épaves du tombeau de la Miverve.

Ces sculptures, en marbre de Carrare et en haut-relief (la partie postérieure est restée brute), mesurent environ 0m,50 de haut. Deux d'entre elles ont plus d'épaisseur que les autres : ce sont évidemment celles qui ornaient la face du monument; les deux autres se trouvaient, selon toute vraisemblance, en retour, comme je l'ai indiqué tout à l'heure.

On constate dans les statuettes de la collection Ed. André l'indépendance en matière d'iconographie religieuse qui caractérise les Florentins de la fin du xve siècle, Verrocchio et Léonard, aussi bien qu'Antonio Pollajuolo. Quoique les attitudes des *Vertus* fussent consacrées par une longue tradition, Verrocchio, tempérament peu littéraire s'il en fût, éprouva le besoin d'y introduire des variantes : il plaça dans la main de la *Charité* la lampe que l'on donne d'ordinaire à la *Foi*, et supprima par contre les enfants qui l'accompagnent dans l'immense majorité des représentations antérieures.

Mais venons-en à la description même des quatre morceaux.

La *Foi* élève de la main droite un calice, tandis que sa main gauche, d'un modelé très souple, est occupée à soutenir les plis de son manteau. Sa tête se distingue par la coquetterie de la pose; elle rappelle les types de Léonard de Vinci et offre aussi une vague ressemblance avec la tête de l'*Espérance*, de Giovanni Dalmata, dans les grottes du Vatican, mais sans atteindre à l'allure de cette dernière.

L'*Espérance*, assise, le corps tourné vers la gauche du spectateur, les mains jointes, des ailes à la tête, présente de saisissantes analogies avec la *Foi* de Civitale, qui procède elle-même du modèle d'Andrea de Pise, sur la porte du Baptistère de Florence. Les draperies, très fouillées, avec de nombreuses cassures, offrent, de même que la physionomie, le plus pur type de Verrocchio.

1. *Bulletin de la Société des Antiquaires de France*, 1887, p. 91.



l'allure



LA JUSTICE ET LA CH[illegible] RELIEFS DE VERROCCHIO

([illegible] André)

Gazette des Beaux-Arts.

Imp. [illegible]

La *Charité* est représentée assise, une lampe dans une main, une corne d'abondance dans l'autre; sur sa poitrine se trouve, en guise de broche, un chérubin.

La *Justice* tient le glaive dans une main, la balance (qui manque) dans l'autre. Cette figure a quelque chose de solide, de posé.

Le travail des quatre hauts-reliefs ou statuettes, comme l'on voudra les appeler, est franc et large. Dans les proportions et les attitudes, on remarque les particularités du style de Verrocchio, je veux dire quelque chose d'embarrassé et de trapu, un manque de décision et de netteté. Les draperies retombent généralement en paquets épais (disposition que l'on rencontre déjà chez Donatello et qui reparaît chez Michel-Ange), au lieu de dessiner des plis élégants, réguliers et presque symétriques, comme chez Mino de Fiesole. Ces draperies, abondantes et fouillées, se font, d'autre part, remarquer par leur souplesse.

D'après Vasari, l'essor du vaillant orfèvre sculpteur florentin aurait été provoqué par la vue des chefs-d'œuvre antiques réunis à Rome : je suis au contraire tenté d'attribuer cette évolution à l'influence d'un disciple, devenu rapidement le maître de son maître : le lecteur a nommé Léonard de Vinci. Celui-ci, entré dans l'atelier de Verrocchio avant 1472, — époque à laquelle il se faisait recevoir membre de la corporation des peintres de Florence, ce qui indique que son apprentissage avait pris fin, — exerça une action progressive sur le développement de son maître, génie lent et indécis s'il en fut : de là, ces germes de beauté qui, clairsemés à l'origine, — on les trouve, si je ne m'abuse, pour la première fois dans les statuettes de la collection Ed. André, — parvinrent plus tard à leur maturité dans le groupe du *Christ et de Saint Thomas* et dans le bas-relief du *Monument de Forteguerra*, pour aboutir finalement à la mâle fierté, à la grande allure du *Colleone*. Outre leur mérite intrinsèque, les statuettes découvertes par Mme Édouard André ont donc l'avantage de nous offrir une précieuse information chronologique sur Verrocchio : elles sont ses plus anciennes sculptures en marbre à date certaine et comme le point de départ d'une évolution féconde à bien des titres.

EUGÈNE MÜNTZ.

LE

MASQUE DE HENRI IV



Le matin du 15 mai 1610, le lendemain du jour où Henri IV, tout sanglant, avait été ramené mort au Louvre, les gentilshommes de la Chambre alors de service, s'occupèrent des funérailles en l'absence du grand maître de France. Ils firent ouvrir le corps du roi, que l'on embauma, et en recueillirent les entrailles qui furent de suite envoyées à Saint-Denis. Quant à son cœur, il devait être, par suite d'une promesse formelle, remis aux jésuites de la Flèche. En même temps, l'on mandait au Louvre deux sculpteurs, des plus renommés de l'époque, leur donnant l'ordre d'amener avec eux des ouvriers mouleurs munis de tout ce qu'il fallait pour prendre sur la figure du roi le moulage de ses traits.

Le cérémonial des funérailles du roi de France était chose réglée depuis des siècles [1]. Tout d'abord, le corps, après avoir été embaumé, placé dans un cercueil de plomb, recouvert d'un grand drap d'or, devait rester une vingtaine de jours dans une des salles du palais où se trouvaient deux autels sur lesquels on disait des messes, jour et nuit. Durant ce temps, les sculpteurs devaient exécuter, d'après le moulage qu'ils avaient pris, un buste en cire représentant le rôi au naturel,

1. Voir Du Tillet, *Recueil des Rois de France*, 1612. — Duchesne, *Antiquités et Recherches de la Grandeur et Majesté des Rois de France*, Paris, 1609, p. 532. — Godefroy, *Le Cérémonial français*, éd. de 1619, in-4°, à Paris, chez Abraham Picard.

que l'on appelait *effigie*. Ensuite dans une salle de parade, sur un lit incliné légèrement, le corps fait en osier était étendu, supportant la tête en cire, tandis que les deux mains, également en cire, étaient jointes sur la poitrine. Voici, d'après les relations officielles des obsèques de Henri IV, comment son effigie fut vêtue dans la chapelle ardente : « Premièrement, d'une chemise de toile de Hollande; par dessus, d'une camisole de satin cramoisy rouge, doublée de taffetas de même couleur, bordée d'un petit passement d'or; d'icelle on ne voyait les manches que jusques aux coudes et le bas environ quatre doigts sur les jambes, pour ce que la tunique couvrait le reste. Par-dessus estait la tunique de satin azurin, semée de fleurs de lys d'or avec un passement d'or et d'argent de la largeur de 4 doigts, les manches jusques aux coudes. Dessus la tunique était le manteau royal de velours violet cramoisy semé de fleurs de lys d'or, de longueur de cinq à six aunes, compris la queue. Ledit manteau était ouvert par devant, doublé d'hermine, le collet rond d'hermine, renversé d'environ 1 pied. Au col de ladite effigie, était l'orde du Saint-Esprit et sur la tête un petit bonnet de velours cramoisy brun, et dessus, la couronne royale, garnie de pierres précieuses. Les jambes étaient chaussées de bottines de velours rouge semées de fleurs de lys d'or, semelées de satin de même couleur [1]. »

L'exposition de l'*effigie* dans la salle de parade durait onze jours, pendant lesquels les grands officiers de la Couronne faisaient le service de la chambre et de la table, pour l'*effigie* royale, comme si le roi eût été vivant et remplissaient toutes les formalités de l'étiquette ordinaire. Ainsi deux fois par jour, on dressait une table sur laquelle on servait les viandes et les boissons qu'y apportaient les maîtres d'hôtel, échansons, panetiers et valets tranchants. Les aumôniers récitaient les Bénédicités et les Grâces auxquels ils ajoutaient seulement un *Libera* et un *De Profundis*. Après chaque repas, les mets étaient remis aux pauvres.

Cette dernière période des cérémonies accomplie, le corps de Henri IV fut pompeusement transporté à Saint-Denis où il fut enseveli [2].

1. Voir : L'*Ordre de la pompe funèbre observé au convoi et funérailles du très chrétien, très puissant... Henry le Grand.* — Lyon, Claude Maillon, 1610, p. 8. — *Brief discours des pompes, cérémonies et obsèques funèbres de M. Henry le Grand* (s. l. n. d.) B. N. Lb. 35,917, p. 3.

2. L'effigie ne figurait pas seulement sur le lit de parade : on la voyait encore dans le cortège. Seulement tandis que sur le lit, les mains étaient jointes sur la

Quelque fastueuses que fussent ces cérémonies, et quelque multiples que fussent les soins qu'elles exigeaient, la représentation de la figure du roi nous paraît en avoir été, au moins au point de vue de l'art, la partie capitale.

C'était suivant un usage qui remonte à l'antiquité que l'on exécutait ainsi cette tête « au vif » et, depuis le milieu du moyen âge, nous voyons les artistes les plus célèbres et les plus habiles chargés de cette délicate opération. Jean Perréal, dit Jean de Paris, moule la tête d'Anne de Bretagne [1] et celle de Louis XII [2], lors de leurs funérailles. François Clouet, le chef de l'École de peinture française, exécute les têtes de François Ier [3] et celle de Henri II [4], dont l'épreuve première retouchée à l'ébauchoir et remodelée à la main avant la cuisson est actuellement au Louvre.

Par suite d'un concours de circonstances les plus fortuites, nous connaissons tous les détails d'exécution de l'effigie de Henri IV. D'abord Malherbe, dans une lettre à Pereisc, raconte que le lendemain de la mort du roi, l'on a fait venir au Louvre Guillaume Dupré et Jacquet dit Grenoble, pour leur faire mouler la figure du Roi et leur commander à chacun d'eux une effigie faite d'après ce moulage. Il ajoute qu'un troisième sculpteur de talent, *Baudin d'Orléans*, a voulu se joindre à ces deux artistes et concourir avec eux quoiqu'il n'eût pas reçu de commande officielle [5].

Lorsque les sculpteurs eurent parfait leur œuvre, on constitua une sorte de jury pour faire choix du meilleur buste et « pour ce que Grenoble y eut des amis plus que les autres », son effigie fut choisie pour servir aux funérailles. « Tel qu'elle était, elle était fort ressemblante, dit Malherbe, mais la figure était rouge et faite en poupée du palais, après qu'elle eût été recouverte de ses vêtements. » Par poupée du palais », il faut entendre que l'effigie ainsi habillée ressemblait à un mannequin de magasin de nouveautés, car les galeries

poitrine; quand le cortège se mettait en marche, les mains étaient fermées et tenaient le sceptre et la main de Justice. Nlles *Archives de l'Art français*, 1879, p. 17.

1. Leroux de Lincy, *Vie de la reine de Bretagne*, t. II, p. 201.

2. Nlles *Archives de l'Art français*, 1879, 2e série, t. Ier, p. 13.

3. Léon de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France*, t. Ier, p. 82-90.

4. Nlles *Archives de l'Art français*, 1879, 2e série, t. Ier, p. 16.

5. Malherbe, *Œuvres complètes*, édit. Lalanne, t. III, p. 179.

6. Voir la gravure de la Galerie du Palais par Abraham Bosse, no 1267 du Catalogue de Georges Duplessis, et la pièce de Corneille la « Galerie du Palais », année 1632.

du palais étaient alors la promenade à la mode, où se trouvaient les magasins de confections les mieux achalandés et fréquentés par la haute société.

Malherbe raconte encore qu'il voulut aller voir les deux autres figures de cire. Celle de Dupré était déjà vendue quand il arriva; « mais, ajoute-t-il, au gré de tous ceux qui l'ont vue, elle était parfaite »; par contre, il put encore voir celle de Baudin « qui n'était pas mal ».

Un autre document, la quittance de Grenoble nous a été conservée. Elle est ainsi conçue : « à Germain du Grenoble, maître sculpteur, 800 livres pour avoir fait l'effigie du feu roi garnie d'une couronne à l'impériale. » (On la revêtit d'habillements [1].)

Ce Germain Jacquet, dit Grenoble, qui vit son effigie préférée, est un sculpteur fort connu dont la famille a fourni, au XVI[e] et au XVII[e] siècle, nombre d'artistes à l'École française. Il est l'auteur de la fameuse statue équestre exécutée en bas-relief et conservée encore sur une des cheminées du château de Fontainebleau [2].

Quant à Guillaume Dupré, c'est peut-être le premier des graveurs en médailles de l'École française. C'est surtout à ce dernier titre qu'il a pris une place prépondérante dans l'histoire de l'art. On connaît de lui, outre de nombreuses médailles de toute beauté, le grand médaillon exécuté en 1606, où il représente Henri IV de trois quarts et Marie de Médécis, en très bas-relief, de profil.

Le 3[e] sculpteur, *Baudin*, est plus difficile à identifier. On ne connaît pas de sculpteur de ce nom au commencement du XVII[e] siècle. M. Courajod, conservateur-adjoint du Musée de la sculpture moderne au Musée du Louvre, nous dit qu'il faut lire Boudin d'Orléans. Il existe, en effet, un sculpteur de talent du nom de Thomas Boudin dont l'œuvre principale, fort admirée encore, est le bas-relief du pourtour du chœur de Notre-Dame de Chartres exécuté vers 1611. Au-dessus du groupe représentant l'apparition aux Saintes femmes est une plaque de marbre noir sur laquelle est la signature T. Boudin 1611.

1. Dépenses ordinaires des comptes des menus plaisirs à cause des funérailles du feu roi. Archives nationales O' 2994, — publiées dans la *Revue de l'Art français*, 2[e] année, octobre 1885, p. 62. La quittance de Germain Grenoble est sensiblement plus élevée que celle de François Clouet qui ne reçut pour l'effigie de François I[er] que 288 livres 13 sols tournois. — N[lles] *Archives de l'Art française*, 1879, p. 16.

2. Louis Courajod, *Quelques monuments de la sculpture funéraire*, Paris, 1882. — L. Courajod, *Journal de Lenoir*, t. III, p. 295.

L'assimilation de Thomas Boudin est donc vraisemblable et cependant nous ne l'acceptons point. D'une part, nous trouvons que dans le contrat passé entre l'archidiacre de Notre-Dame de Chartres et Thomas Boudin pour l'exécution des bas-reliefs, Th. Boudin est signalé comme demeurant à Paris, rue Montorgueil, ce qui nous laisse supposer qu'il n'était pas d'Orléans et qu'il n'en portait pas le qualificatif.

Poussant plus loin nos recherches pour retrouver un 3e artiste, nous nous sommes trouvés en présence du nom de Michel Bourdin, artiste des plus considérables, auteur de plusieurs tombeaux mais particulièrement de celui de Louis XI, actuellement encore à Cléry[1], et de celui de Diane de Poitiers qu'il a signés en toutes lettres du nom de *Michel Bourdin Aurelianensis*[2]. Ce qualificatif répond bien à celui que lui donne Malherbe. Mais une autre mention vient transformer notre présomption en certitude. Nous avons retrouvé, en effet, un acte de naissance d'un des enfants de Michel Bourdin, du 8 novembre 1609, où il est qualifié de « sculpteur en cire »[3].

Grâce à ce document, nous croyons avoir identifié les trois auteurs des effigies qui servirent aux funérailles d'Henri IV; deux, celle de Grenoble et celle de Dupré, avaient été moulées sur nature; celle de Baudin fut faite « de chic », au dire de Malherbe.

Il importe maintenant de retrouver les effigies elles-mêmes et de savoir ce qu'elles sont devenues.

L'effigie exécutée par Grenoble dut forcément se détruire après le service qu'elle eut à faire, et, sauf les quelques mots que nous en a dits Malherbe, nous ne pouvons rien savoir d'elle, quoiqu'elle ait été reproduite, mais à une trop petite échelle, dans une gravure d'Isaac Briot représentant la chambre mortuaire de Henri IV. Quant aux deux autres, elles existent encore : l'une est actuellement chez le duc

1. Petit village du Loiret à 15 kilomètres d'Orléans.

2. Voir le tombeau de Louis XI, recueil de Gaignières B.N. Estampes Pe1a volume II, f° 46.

En outre on peut signaler du même auteur un monument funéraire en console, consacré aux famille Garnier et Le Gray; conservé autrefois chez les cordeliers du Mans, il est reproduit dans Gaignières Pe1h, f° 65.

Enfin il existe dans l'église de Nohent-les-Vierges, canton de Creil, un tombeau supportant une statue fort belle de Jean Bardeau, signée Michel Bourdin 1631. — *Annuaire archéologique de l'Oise, verba* Nogent-les-Vierges.

3. *Dictionnaire biographique* de Jal.

d'Aumale [1], l'autre chez un collectionneur, savant de mérite, M. Desmottes [2]. Nous avons cru d'abord que cette dernière devait être attribuée à Dupré. Mais l'étude des différentes médailles de ce sculpteur nous a fait changer d'avis et aujourd'hui nous demeurons convaincu que la tête de Henri IV qui est à Chantilly est l'œuvre de Dupré et celle de M. Desmottes l'œuvre de Michel Bourdin.

Voici comment notre conviction s'est faite. La tête de Chantilly a un caractère de vérité plus saisissant que celle de M. Desmottes, qui est peut-être plus agréable à regarder. Ce qui frappe surtout, dans celle de Chantilly, c'est l'avancement considérable de la lèvre inférieure et la puissance du nez qui retombe fortement. Les moustaches et la barbe n'y sont pas savamment peignées comme on les voit souvent sur les portraits de Henri IV, ils sont plutôt négligés; les cheveux, au lieu d'être relevés, comme le représentent également beaucoup de gravures, sont assez ras, frisottants et formant, du reste comme sur la tête qui appartient à M. Desmottes, un petit toupet à la partie supérieure. L'expression dominante dans la tête de Chantilly est celle de la souffrance qui apparaît sur tous les traits du visage. N'est-ce pas aux douleurs des derniers moments, amenées par un mal violent, qu'il faut attribuer la contraction qui a produit l'avancement si considérable de la lèvre inférieure? Ajoutez à cela l'espèce de transparence de la cire qui s'est quelque peu décolorée et vous croirez réellement être en présence d'un cadavre [3] !

Au contraire, la tête qui appartient à M. Desmottes paraît être beaucoup plus gaie; la cire a d'abord gardé une meilleure coloration; elle porte beaucoup plus de détails qui paraissent être moins naturels et faits plutôt de souvenirs. La barbe y est peignée avec ce soin délicat que ne pouvait avoir le roi après sa mort; le front est plus fuyant et la tête est quelque peu en forme de pain de sucre, se rétrécissant des deux côtés, tandis que dans celle de Chantilly le front également fuyant, conserve sa largeur sur les côtés. Elle est plus agréable à regarder; elle n'a point, comme l'autre, cette effroyable

1. Voir la reproduction à l'eau-forte, publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXIV, p. 199.

2. Nous tenons à remercier M. Desmottes de l'amabilité qu'il a mise à nous donner des renseignements sur sa pièce et à le féliciter en même temps d'avoir recueilli dans sa collection une œuvre aussi belle et d'un intérêt historique aussi élevé.

3. Sur la Cérographie, voir : *Bulletin de la Société de l'Histoire de France*, 1874, p. 167-172. Article de M. de Boislisle. — Ludovic Lalanne, *Curiosités de l'Archéologie et des Beaux-Arts*, p. 114.

expression de douleur qui semble faire voir aux spectateurs le coup de poignard de Ravaillac. Le nez y est beaucoup plus fin, plus élégant; la lèvre inférieure n'a pas la caractéristique proéminence de l'autre. L'œuvre est fort belle, mais paraît surtout avoir été conçue pour être une jolie chose, tandis que celle de Chantilly semble n'avoir été destinée qu'à rappeler la réalité.

Ces considérations, rapprochées de la lettre de Malherbe à Pereisc, nous amènent déjà à conclure que la tête réaliste est l'œuvre de Dupré, et l'œuvre idéale, celle de Michel Bourdin.

Ces observations faites, nous nous sommes rendu au Cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale et, grâce à la complaisance de M. de la Tour, attaché à ce département, nous avons pu examiner les deux grands médaillons de Henri IV faits par Dupré en 1606. Dans l'un comme dans l'autre, le nez si puissant de la tête de Chantilly se trouve reproduit. On n'y voit pas la même proéminence de lèvres, mais on y trouve la barbe et la moustache également en désordre, le même front fuyant et les mêmes pommettes. La similitude des médailles et du buste de Chantilly, confirme, pour ainsi dire mathématiquement, ce que nous conjecturions d'abord sur des raisonnements qui sont plutôt d'ordre moral.

Nous concluons donc que la statue du duc d'Aumale est celle de Dupré et que Michel Bourdin est l'auteur de celle de M. Desmottes.

Nous ignorons ce que devint le buste de Bourdin. Mais, à notre avis, il fut immédiatement monté sur une base en terre cuite, qu'il possède encore aujourd'hui, représentant exactement l'une des cuirasses de Henri IV en fer noirci avec clous de têtes de lions en cuivre doré. Nous n'en entendons plus parler jusqu'au jour où M. Beurdeley le rencontra au Musée de Lausanne et parvint à l'acheter. Après sa mort, l'effigie, mise en vente, entra dans la collection de M. Desmottes où elle est aujourd'hui. Cet amateur a eu, en outre, la bonne fortune de retrouver à la vente d'un collectionneur belge décédé récemment, la cuirasse de Henri IV, qui avait servi de modèle au socle de terre cuite qui lui est de tout point identique.

Quant au buste de Chantilly, nous savons qu'il était déjà vendu quand Malherbe vint le voir. A qui? Nous l'ignorons. Nous ne le retrouvons qu'en 1740, où il est conservé au premier étage de l'appartement de Louis Henri de Bourbon [1] qui vient de mourir : dans

1. Plus connu sous le nom de duc de Bourbon, qui fut chef du conseil de Régence et devint premier ministre à la mort du régent.

l'inventaire qu'on dressa après son décès, il est ainsi décrit [1] : « Un buste du roy Henri IV en cire peinte, dans sa boëte garnie d'ornemens de plomb doré et garnie de ses glaces, prisé cent livres [2]. » Il avait déjà la même gaine qu'aujourd'hui, c'est-à-dire une espèce de caisse en forme de cœur retourné, dont les montures en plomb doré sont de style rocaille avec feuilles, oves et ondulés tels qu'on les faisait au commencement du règne de Louis XV. Les quatre faces de la monture sont évidées et remplies par des glaces.

En avril 1793, des commissaires sont envoyés à Chantilly pour y désigner tous les objets dignes d'entrer dans les musées que vient de créer la République. Parmi eux se trouve Bernardin de Saint-Pierre, l'immortel auteur de *Paul et Virginie*, et dans le nombre des objets qu'il désigne pour être envoyés à Paris pour y être conservés dans un dépôt national, figure l'effigie ainsi désignée : « Henri IV moulé en cire d'après nature [3]. »

1. Inventaire du 17 février 1740. Archives de Condé, n° 3062.

2. On croira peut-être qu'en parlant de ce buste moulé d'après nature, nous voulions faire allusion au masque de plâtre de Henri IV que l'on rencontre assez souvent. Il ne faut cependant point confondre cette effigie avec celles dont nous venons de nous occuper. La tête en plâtre que l'on rencontre communément a été moulée sur la figure de Henri IV lorsqu'on l'a exhumé de son tombeau à Saint-Denis le 13 avril 1793. « On trouva le corps de Henri IV d'une fraîcheur étonnante. Sa barbe et ces moustaches roussâtres étaient bien conservées; le premier rustre qui aurait aperçu, dans sa vie, le buste ou le portrait du grand roi sur le Pont-Neuf l'eût de suite reconnu, tant les traits étaient peu altérés. A.N. F^{17},7. » C'est alors qu'on exécuta ce dernier moulage, qui ne reproduit exactement ni l'ossature ni le crâne du roi; l'affaissement des chairs détendues a retiré à cette effigie l'impression de la vie et des contours de la figure du vainqueur d'Arques et d'Ivry. Elle n'a donc pas, à beaucoup près, l'importance des têtes de cire précitées.

Bachaumont, dans ses *Mémoires secrets* (t. VII, p. 106, édit. de 1777), parle aussi, en ces termes, d'une figure de Henri IV : « Elle est en pied dans les mêmes proportions qu'avait la personne du grand roi. La matière dont elle est combinée a permis d'en conserver le coloris et toutes les formes. Les cheveux, les sourcils, les cils, la barbe sont naturels et enracinés. On a eu soin d'habiller ce prince de vêtements pareils à ceux dont on se servait alors. Les étoffes ont été faites dans la plus exacte recherche, relativement au costume. En un mot, à l'âme près, c'est Henri IV tel qu'on le voyait de son vivant. » Cette figure n'a rien de commun, comme on voit, avec celles qui nous occupent. Nous ne pouvons enfin terminer sans rappeler le médaillon également en cire de la tête de Louis XIV dû au talent de Benoît, actuellement dans la chambre du Roi-Soleil au Musée de Versailles. Quelque saisissante qu'elle soit, elle demeure inférieure au buste de Chantilly. Car, ainsi que nous l'avons expliqué, c'est Henri IV lui-même tel qu'il est resté sous le coup du poignard de Ravaillac que nous représente cette effigie.

3. *Archives de l'Oise*, Fonds Q. (Bourbon-Condé). Rapport des commissaires

Transporté à Paris dans des bateaux traînés sur l'Oise, avec les statues qui ornaient le parc et les appartements de Chantilly, le buste de Henri IV est expédié au dépôt de la rue de Beaune, c'est-à-dire dans l'un des vastes magasins où s'entassaient pêle-mêle les objets d'usages les plus divers confisqués chez les émigrés.

Quelque temps après, il est envoyé au Conservatoire des Arts et Métiers avec la mention suivante : « Une cage en plomb dorée avec porte vitrée. Cette cage renfermait un portrait de Henri IV qui s'est trouvé brisé. *Elle est destinée à recevoir un modèle de mouvement d'horlogerie*[1]. »

Ainsi, on ne reconnaissait d'importance qu'à la cage de si mauvais goût qui entourait le chef-d'œuvre de Guillaume Dupré. Les artistes et les archéologues qui présidaient alors aux destinées des musées nationaux ne se doutaient pas que cent ans plus tard, le Conservatoire du Louvre regarderait comme une grosse lacune dans ses collections de sculpture l'absence d'une œuvre de Guillaume Dupré, et ferait tous ses efforts pour s'en procurer une et qu'au lieu du buste pris sur nature d'un des plus grands hommes qu'ait enfantés la France, ce serait le portrait d'un de ses gardes du corps presque inconnu qui prendrait la place laissée si longtemps vide[2].

Mais revenons en 1795. La tête en cire de Henri IV était donc cassée; elle fut probablement raccommodée sous l'Empire et malgré la proposition dédaigneuse dont elle avait été l'objet, exposée aux regards du public. Elle y était encore en 1820 et les fondés de pouvoir du duc de Bourbon, le dernier survivant de cette maison, eurent sans doute l'occasion de l'y voir et se mirent immédiatement en mesure de le faire restituer à son ancien propriétaire.

Alors eut lieu une correspondance considérable (quelquefois même fort aigre), qui à elle seule formerait plus d'un gros volume, échangée entre le duc de Bourbon ou ses représentants et les ministres, directeurs ou chefs de division des diverses administrations de l'État à la suite de laquelle, et seulement en 1823, le buste et sa gaine furent définitivement rendus et restèrent au Palais Bourbon[3].

nommés par la Commission des Arts pour aller à Chantilly. Dans le chapitre livres, estampes... etc., n° 23.

1. *Archives nationales*, F. 17, 11924. Etat des différents objets trouvés dans le dépôt de Beaune et remis au Conservatoire des Arts et Métiers, n° 22.

2. Voir Courajod, dans le *Bulletin du Musée*. Le buste de Devic par Guillaume Dupré.

3. Rien ne montre mieux l'inutilité des paperasseries administratives que cette

Il y était encore en 1830, lorsque mourut le dernier des princes de Condé [1].

Depuis, après avoir été conservé en Angleterre jusqu'en 1872, il est rentré dans la demeure du grand Condé.

Là, entouré de souvenirs glorieux de notre histoire nationale, Henri IV a trouvé chez son arrière-petit-fils, le duc d'Aumale, la place qui lui convenait.

GERMAIN BAPST.

longue correspondance. Quand elle fut commencée, tout le monde était d'accord sur la restitution qui était décidée et promise. Ce volumineux dossier dispersé soit aux Archives nationales ou aux archives du Conservatoire des Arts et Métiers, soit dans celles de Condé au château de Chantilly, prouve toute la peine que se donne l'administration pour sauver la forme. — A cette occasion, nous remercions tout particulièrement M. le colonel Laussedat et M. le commandant Mangin de la complaisance qu'ils ont mise à nous communiquer les pièces qui se trouvent aux Archives du Conservatoire des Arts et Métiers.

1. Il est ainsi mentionné dans l'inventaire qui fut fait en 1830 : « Une tête en cire représentant Henri IV, frisée, avec la cage en verre garnie en plomb doré, la somme de 50 francs. » Ce n'est vraiment pas cher !



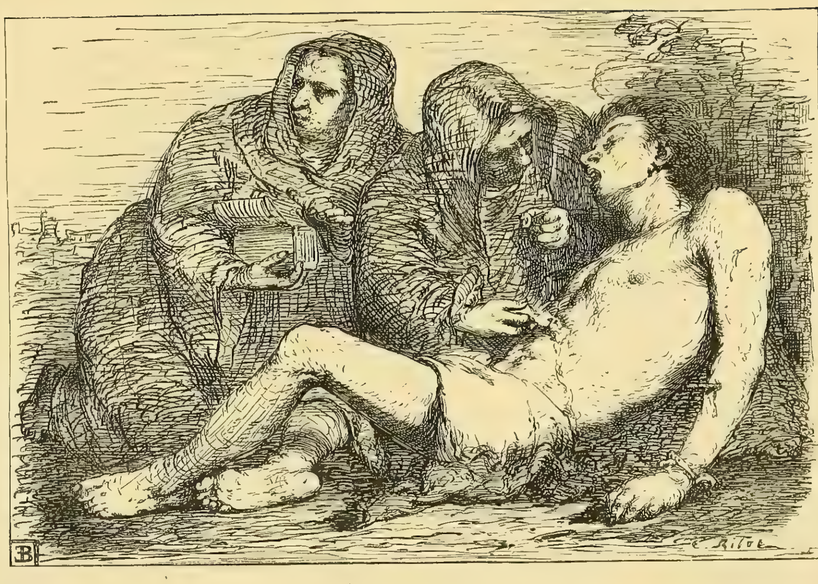
LES ARTISTES CONTEMPORAINS

TH. RIBOT



IEN peu d'existences d'artiste auront été plus nobles et d'un plus fier exemple que celle du peintre Théodule Ribot. On ne sait, lorsqu'on l'a connu, ce qu'il faut le plus admirer en lui ou de la droiture de son caractère ou de la mâle énergie et de la belle tenue de son talent. Au surplus, l'homme moral et l'artiste ne faisaient qu'un et se valaient; de cette étroite harmonie un ensemble d'ouvrages aura été la résultante qui s'offre à nous avec une admirable et bien rare unité. Depuis ses productions exposées en 1861, jusqu'aux derniers travaux sortis de son pinceau, tout se lie, tout se tient, tout est homogène : comme son tempérament, l'œuvre entier du peintre nous apparaît tout d'une pièce.

Ribot (Théodule-Augustin) naquit à Saint-Nicolas-d'Attez, dans le département de l'Eure, le 8 août 1823. Son père, géomètre arpenteur, voulut que son fils embrassât une carrière industrielle et, s'il lui apprit la géométrie et le dessin, ce ne fut pas, et loin de là, en vue de seconder les aptitudes artistiques dont le jeune homme donnait déjà des preuves marquées. Ce père, trop prudent, ne croyait évidemment pas à la peinture. Empêché jusqu'à vingt et un ans de manier un pinceau, Ribot ne trouva même pas à la mort de son père, la libre disposition de son avenir. Devenu chef de la famille, ayant charge de sa mère et de ses sœurs, il eut pour les faire vivre tous les courages et fit successivement tous les métiers. Il fut d'abord teneur de livres dans une maison de draperie à Elbeuf ; puis il vint chercher fortune à Paris, n'ayant encore exécuté, en fait de pein-



SAINT SÉBASTIEN, PAR TH. RIBOT.
(Musée du Luxembourg.)

ture, que l'enseigne du magasin qu'il quittait. Ce premier séjour à Paris fut le temps le plus pénible, le plus douloureux et aussi le plus héroïque de sa vie; il s'était déjà marié et il connut, dans toute son horreur, l'atroce misère. Laborieux et plein d'énergie, il n'y eut point pour lui de sottes besognes pourvu qu'elles lui procurassent le pain quotidien. Il décora pour des miroitiers des encadrements de glaces, peignit des stores, des enluminures, et dessina, pour des éditeurs de musique, des illustrations de romances. Quelque temps, il entra dans l'atelier de Glaize qui l'employait à peindre les fonds d'architecture dans ses tableaux.

En 1848, comme il ne gagnait pas assez pour vivre et en dépit de son fier entêtement à vouloir être un peintre, Ribot se vit obligé d'accepter un emploi en Algérie chez un entrepreneur de travaux. Il y resta trois ans, puis il revint à Paris recommencer la lutte.

De nouvelles et rudes épreuves attendaient encore son indomptable volonté. L'artiste eut à franchir une période de près de dix ans avant de pouvoir faire admettre au Salon quelques-uns de ses ouvrages. Aisément on peut croire qu'il n'avait guère, jusque-là, vendu de ses propres peintures. Ses plus étroites ressources, l'artiste les tirait de copies et de pastiches d'après les maîtres du XVIIIe siècle que lui commandait un marchand de tableaux. Ribot connut alors François Bonvin. Une existence vouée aux mêmes épreuves et aux mêmes luttes, de communes admirations pour les maîtres du passé, et plus d'un étroit rapport entre leurs aspirations et leurs talents, également faits de volonté et de conscience, avaient rapproché les deux maîtres. Bonvin fut pour son ami un conseil, un guide dans ses travaux à l'eau-forte, et parfois un appui. C'est vraisemblablement à son instigation que son protecteur, M. Laperlier, acheta quelques-unes des toiles de Ribot, et nous croyons bien que la *Fille aux fleurs*, dont nous ne savons pas exactement la date de naissance, mais qui fut offerte par M. Laperlier vers 1872 au Musée d'Alger, remonte à cette période.

Lors de leur apparition au Salon de 1861, les peintures de Ribot furent mieux accueillies par la critique qu'elles ne l'avaient été jusqu'ici par le jury de réception. Théophile Gautier, qui aimait à découvrir les talents nouveaux, parla avec éloges des petits *Cuisiniers* de l'artiste, jusqu'alors méconnu, et W. Bürger (Thoré), un bon juge de la vraie peinture, n'hésita pas à écrire : « J'aimerais mieux avoir fait de bons *Cuisiniers* comme ceux de M. Ribot que d'avoir

ÉTUDES DE TÊTES, D'APRÈS UN DESSIN AU CRAYON DE TH. RIBOT.

fait l'*Hercule* de M. Gustave-Rodolphe Boulanger, la *Première Discorde* de M. Bouguereau, la *Phryné* de M. Gérôme, les portraits de M. Flandrin et la grande bataille de M. Yvon ». A l'occasion des envois de l'artiste au Salon de 1863, où il exposait la *Prière des petites filles*, qu'il a plus tard gravée à l'eau-forte, les *Plumeurs* et la *Toilette du matin*, le même critique ravi proclame Ribot « petit-fils de Chardin et descendant des Hollandais ».

En 1864, apparaissent le *Chant du cantique* et les *Rétameurs*. Ce dernier ouvrage, que Ribot estimait l'un de ses meilleurs, fut stupidement détruit, lors de la guerre de 1870, par les Allemands dans l'atelier de l'artiste à Argenteuil. Ces deux toiles valurent à Ribot sa première récompense, une médaille de 3e classe : on voit que le jury ne le gâtait pas. En 1865, nouvelle modeste médaille; et cependant, cette année-là, il expose *Une Répétition*, où il a groupé en de pittoresques défroques des bohémiens faisant de la musique, et le superbe *Saint Sébastien*, qui est au Musée du Luxembourg[1]. L'État le paya six mille francs; en 1865, c'était encore un prix honorable et l'artiste, tout le premier, s'en montra flatté et reconnaissant. Et, soit dit en passant, il n'est que juste de rappeler ici que l'administration des Beaux-Arts a de tout temps fait preuve envers les ouvrages de Ribot d'une estime toute particulière, et la preuve en est que la majeure partie de ses plus importantes compositions : *Jésus et les Docteurs*, le *Samaritain*, le *Supplice des coins*, l'*Huître et les Plaideurs*, les *Philosophes*, le *Martyre de Saint Vincent*, un autre *Samaritain*, etc., sont la propriété de l'État et figurent, soit au Luxembourg, soit dans divers musées de province.

Jusqu'à l'apparition du *Saint Sébastien*, le peintre n'avait encore montré dans ses petits intérieurs de cuisine, ses basses-cours, ses tableaux de nature morte qu'une adresse remarquable, beaucoup de finesse dans ses colorations, et surtout, une rare virtuosité d'exécution. Il dépassait son ami Bonvin, quelque peu lourd dans ses figures, et, comme l'avait dit Bürger, s'approchait de Chardin en rappelant aussi quelques-uns des meilleurs Hollandais. Mais avec le *Saint Sébastien*, la critique étonnée, dévoyée, ne se montra pas aussi unanimement élogieuse qu'elle l'avait été jusqu'alors[1]. Ce n'est pas qu'elle méconnut tout d'abord en lui la science et l'énergie du praticien. Mais, elle n'était pas éloignée de crier au pastiche et, tout le premier, Bürger faisait des réserves, chicanait l'artiste sur le choix de son

1. Le *Saint Sébastien* a été gravé sur bois dans la *Gazette*, t. XVIII, 1re série, sur un dessin original de l'artiste; nous publions de nouveau cette gravure.

sujet, d'un symbolisme un peu trop vieillot, à son gré, sur la laideur et la monotonie de ses types, lui reprochait ses brusques oppositions du clair à l'obscur, que n'atténue aucune demi-teinte, et finalement

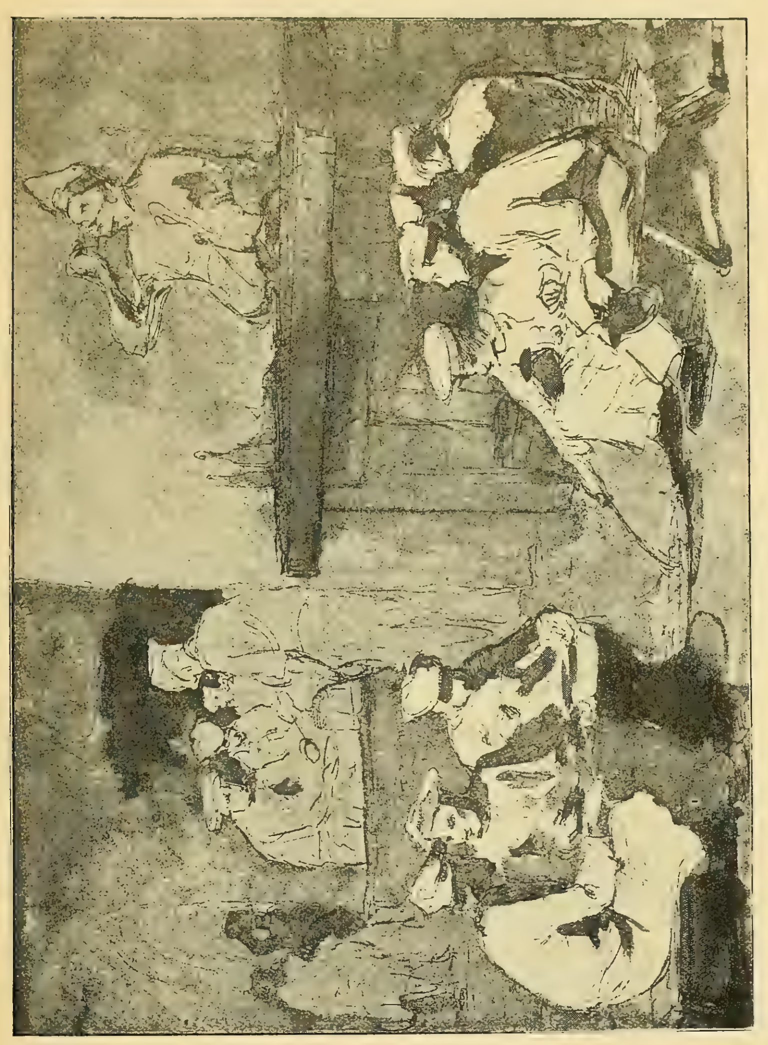


DESCENTE DE CROIX, DESSIN A LA PLUME DE TH. RIBOT.

s'écriait : « Voilà Ribot tombant dans les noirceurs de Ribera ! »

Ribera! L'aura-t-on assez répété devant les toiles du maître, ce grand nom dont on lui faisait un grief! Pour les rivaux, les envieux et les jaloux, il semblait que ce rapprochement diminuât toujours d'autant Ribot et le rabaissât au rang d'un copiste ou d'un imitateur.

Toutefois, cet accès d'humeur de la critique, ou plutôt ce malentendu entre elle et le peintre ne se prolongea pas outre mesure : Ribot, à coups d'œuvres puissantes, sut prouver aux plus rebelles qu'il méritait, — tout au moins pour la qualité de son exécution, — d'être considéré comme l'émule et non comme le pasticheur de l'Espagnolet ou du Caravage ; que s'il admirait Rembrandt, Franz Hals et les Espagnols, il savait, tout comme eux, aimer la réalité, la respecter même jusque dans ses laideurs et la rendre avec une sûreté de vision, une force de relief, et une particularité d'accent qui lui ont constitué une irrécusable individualité. Il n'est point, en effet, de peinture de Ribot qui ne proclame hautement son auteur par sa virtuosité souveraine. Sa facture grasse, généreuse, est à la fois résistante et souple, et ses carnations, tantôt vigoureusement éclairées, tantôt noyées dans la pénombre, sont traitées d'un pinceau qui sait, lorsqu'il le faut, caresser ou se montrer énergique. Et quant à son mode d'éclairage, si obstinément voulu et poursuivi, si l'Italie et l'Espagne ont connu jadis ce système, encore faut-il avouer qu'elles ne l'ont pas pratiqué avec plus de maîtrise que ne l'a fait Ribot. La critique s'est souvent inquiétée de rechercher comment et en quelles circonstances l'artiste avait été amené à choisir cette méthode d'opposer la lumière à l'ombre absolue, méthode qu'il avait adoptée dès ses premiers ouvrages, et dont il ne s'est plus jamais départi. On a parlé à cette occasion de ses veilles prolongées, et de ses études exécutées à la lampe, sous une lumière circonscrite, éclairant violemment une partie du modèle et laissant le reste dans l'ombre. Il se pourrait ; mais il est également admissible que Ribot, avant son départ pour l'Algérie, aura vu, au Louvre, cette galerie espagnole formée par le roi Louis-Philippe, encore intacte à cette date, et si riche en beaux ouvrages de Zurbaran et de Ribera. N'est-il pas vraisemblable qu'il a dû s'arrêter bien des fois devant le superbe *Moine en méditation* de Zurbaran et devant le farouche *Caton se déchirant les entrailles*, de Ribera, et que ces deux peintures l'auront puissamment impressionné? Et combien souvent ne l'avons-nous pas rencontré au Louvre et dans la galerie Lacaze, étudiant, analysant, en compagnie de son ami Bonvin, les Lenain, Chardin ou Rembrandt? Avait-il donc tort de demander et d'écouter leurs conseils ? Au surplus, et quelque influence qu'ils aient exercée sur la formation de son talent, il n'est personne qui ne reconnaisse que dans ses types, si originaux, et dans son exécution si personnelle, Ribot reste peintre de sa race et un peintre bien Français !



LES CUISINIERS, DESSIN AU LAVIS PAR TH. RIBOT.

Ses types habituels, il n'allait jamais bien loin pour les rencontrer; ses amis, ses enfants, sa femme, des Bretonnes et quelques femmes de marins lui servaient le plus souvent de modèles. Il aimait les humbles, les vieilles gens et, de préférence, ces visages parcheminés, ridés, où l'âge, les chagrins, les infirmités ont marqué profondément leurs traces. Ces accents, ces complications de la face, l'artiste en notait largement les détails et les rendait avec la plus scrupuleuse conscience.

Au Salon de 1878, le talent de Ribot apparut plus affiné, plus finement observateur qu'il ne s'était montré dans ses œuvres précédentes et, bien que son pinceau n'esquive aucun détail, comme agrandi encore. Cette année-là, il exposait la *Comptabilité* et la *Mère Morieu;* ces deux toiles sont des portraits et ce sont deux chefs-d'œuvre.

La *Comptabilité* représente une vieille femme, une bourgeoise de petite ville, ses lunettes sur les yeux, écrivant ses comptes. Attentive à sa besogne, elle tient d'une main une plume d'oie et de l'autre recompte sa monnaie. Sous sa coiffe fripée, son regard est vif, pénétrant, profondément réfléchi. En somme, comme pour la *Mère Morieu,* l'œuvre se résume en une tête modelée de tons francs, portant sur une silhouette de corps enveloppé d'une casaque noire; c'est là tout, et c'est grandement vivant et beau. L'opinion sur ces deux toiles se montra d'ailleurs unanime. Paul de Saint-Victor qui, le plus souvent, a été injuste envers l'artiste, ne put, cette fois, retenir son admiration. « La *Mère Morieu,* écrivait-il dans la *Liberté,* soutiendrait le voisinage des plus fiers morceaux de certains grands maîtres. Quel étonnant mélange de force et de finesse! Cette tête de vieille, fouillée dans la pâte, comme d'un pouce de sculpteur pétrissant l'argile, a l'intensité de vie des portraits d'Holbein. L'œil bleu darde un regard dont la fixité vous pénètre ; la bouche serrée et rentrée semble la serrure du visage; on dirait que la mère Morieu y met son argent. Comme imitation strictement exacte, cela égale les études de duègnes où Denner étudie et peint à la loupe les pores, les rides, les gaufrures, les excroissances, les fibrilles et autres menus détails de la chair sénile. Mais le caractère, inconnu à l'artiste allemand, marque ce masque flétri d'une profonde empreinte. Il n'y a rien de mesquin dans son rendu excessif; c'est du Denner magistral. Le noir joue un grand rôle dans le tableau, mais il n'y paraît, cette fois, que chaud et moelleux, adouci et rompu par des vibrations lumineuses. Remarquez le jeu superbe du ruban sur le bonnet blanc, la transpa-

rence du fond baigné d'air. Les touches d'ébène de la palette sont partout frappées d'une main de virtuose, sûre de son jeu et de son effet. »

C'est avec une égale admiration que le critique parle ensuite de



ÉTUDE POUR « LES EMPIRIQUES ».

(D'après une eau-forte de Th. Ribot.)

la *Comptabilité*. De son éloge, nous ne retenons que les lignes suivantes où s'affirme son enthousiasme : « Cette Parque est terrible avec son profil tranchant rigidement découpé, son œil aigu pointé sur son compte, comme celui d'une chatte en arrêt devant un garde-manger, ses doigts crochus où l'on sent jouer les os et les

muscles. Une belle lumière s'étend sur la joue, s'étale sur la page. Tout est visible et tout est lisible. L'ombre devient une magie quand elle est peinte de cette façon-là. » Il était impossible au passionné critique de faire amende honorable avec plus de verve et d'éclat.

A la suite du Salon de 1878, l'artiste reçut une distinction depuis longtemps méritée et qui lui fut très sensible : il était nommé chevalier de la Légion d'honneur. Il y a quatre ans, il fut promu au grade d'officier. Modeste et fier, il convient de lui rendre cette justice que ces distinctions, pourtant enviées de quiconque manie le pinceau ou l'ébauchoir, Ribot ne les a point sollicitées.

A ses deux magistrales peintures dont nous venons de parler, l'artiste ajouta successivement plusieurs nouvelles toiles d'une exécution non moins admirable. La plupart ont figuré, en 1890, à la première exposition de la Société nationale des Beaux-Arts, au Champ-de-Mars. L'artiste s'y produisait avec dix nouveaux ouvrages parmi lesquels on distinguait : *Les titres de famille* (dont la gravure a paru dans la *Gazette*, t. III, livraison de juin 1890), la *Femme aux lunettes*, les *Perles noires*, *Au sermon*, la *Tricoteuse* et, par-dessus tout cette superbe figure de femme intitulée *Une Flamande*, qui, sous le rapport du rendu de la chair est, peut-être, ce que Ribot aura produit de plus achevé, de plus fouillé et de plus prestigieux. Son tableau, *Devant le Calvaire*, où cinq femmes, vêtues de noir, debout dans un lieu vague, regardent au loin on ne sait quoi, sans doute un crucifix, noyé dans la nuit, était du plus poignant effet et montrait que l'artiste, ainsi qu'il l'avait déjà prouvé dans ses *Descente de croix*, contenait en lui une certaine faculté de vision romantique, pourrait-on dire, plutôt que mystique, mais en tout cas étrange et singulière et capable, avec des moyens presque naïfs, d'inspirer on ne sait quel mystérieux émoi, quel religieux frisson.

En cette présente année 1891 [1], il avait envoyé les *Récureurs*, la *Tireuse de cartes*, le *Livre d'images*, deux intérieurs de cuisine, pleuplés de ses amusants marmitons, et divers tableaux de nature-morte, notamment un plantureux et triomphant *Gigot* où il montrait, une fois de plus, qu'il est bien, dans ce genre de peinture, de la pure lignée de Chardin.

Ribot, dont l'œuvre est tout portrait, n'a eu que de rares occasions de peindre le portrait proprement dit, le portrait décoratif

1. Indépendamment de ses envois aux Salons, les œuvres de Ribot ont été l'objet de deux expositions, chez MM. Bernheim, rue Laffitte, qui ont publié des catalogues très bien illustrés, notamment par M. Desmoulin.

et d'apparat. Au surplus, quelle mondaine eût jamais consenti à laisser reproduire ses traits par un artiste qui aimait tant le noir ! Il en a peint cependant et de très remarquables, entre autres, celui de Mme Gueymard-Lauters, qui fut exposé au Salon de 1876, celui de sa fille, qui figura au Salon de 1882, et plusieurs de Mme Ribot. Ses portraits d'hommes sont plus nombreux : ceux de M. Van de Kerkhove, vigoureuse ébauche brossée avec la crânerie d'un Franz Hals, exposé en 1875, du *père Fiac*, du *père Bresteau*, du fils de l'artiste, et de l'artiste lui-même montrent avec quelle pénétrante observation le peintre savait démêler le caractère et l'accent typique dans la physionomie de ses modèles et avec quelle puissance il la traduisait.

Comme l'a dit avec beaucoup de justesse M. de Fourcaud [1], « les moindres croquis de Ribot sentent la peinture ». En effet, dans ses dessins toujours reconnaissables à première vue, l'artiste emploie indifféremment tous les procédés, et de chacun, plume, crayon, fusain ou lavis à l'encre de Chine, il tire des ressources imprévues et obtient des résultats puissamment colorés et singulièrement suggestifs. La même empreinte d'originalité caractérise ses eaux-fortes, où il emploie les procédés les plus savants aussi bien que les plus naïfs, utilisant tous les outils : burin, aiguille à tricoter, ou pointe de couteau de cuisine. Finement, délicatement traitées, ou mordues par grands plans, ces estampes, aux larges partis de blancs et de noirs profonds, rappellent les méthodes du peintre et vivent de la même intensité de coloris que ses peintures.

En 1884, Ribot fut l'objet, de la part d'un groupe de peintres et d'admirateurs de son talent, d'une manifestation de touchante sympathie et d'hommage rendu à sa rare modestie. Un banquet lui fut offert et, à cette occasion, comme il avait été fait pour Corot, une médaille fut expressément frappée en l'honneur du maître aux inébranlables convictions.

Atteint depuis quelques années d'une maladie de cœur, Ribot est mort dans sa petite maison de Colombes, le vendredi 11 septembre. L'école française contemporaine a certainement perdu en lui, sous le rapport de la technique, son plus consciencieux, son plus habile ouvrier.

PAUL LEFORT.

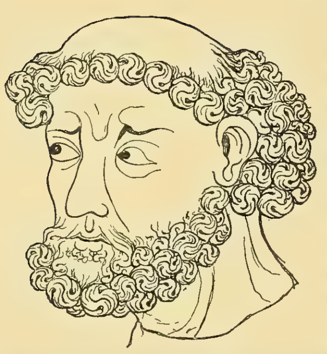
1. Voy. *Th. Ribot, sa vie et ses œuvres,* par L. de Fourcaud, chez Ludovic Baschet.

L'ART GOTHIQUE

(DEUXIÈME ARTICLE [1].)

IV.

L'ÉPANOUISSEMENT.



Les moines jusqu'ici — et principalement les Bénédictins — ont été les grands agents de l'architecture et les promoteurs du style ogival. Ils étaient les détenteurs de la science et les maîtres des métiers. Leur zèle à bien construire ne se dément pas et nous les verrons fidèles à la voûte nervée dans nos provinces et hors du royaume. Aux disciples de Suger, par exemple, le Bourbonnais doit, vers 1160, la riche abbatiale d'Ebreuil, si remarquable par les majestueuses colonnes monocylindriques de son chœur, son spacieux déambulatoire et la nouveauté de ses tailloirs octogonaux, pleins d'élégance. En même temps, les Cisterciens, destinés à se ramifier bientôt par toute l'Europe, dotent la Bourgogne de l'abbatiale de Pontigny, solide et sévère comme la règle de saint Bernard et dont ils auront développé le type, avant un siècle, en Angleterre, en Allemagne, en Espagne, en Portugal. Cependant, des événements se sont produits, parmi nous, qui dissipent l'influence des monastères et donnent aux laïques, avec l'occasion de déployer leur génie, le juste honneur de leur travail. Il s'agit de la révolution communale, mouvement deux fois mémorable par son caractère

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, p. 89.

et ses conséquences infinies. Apparu avec les premières fermentations des Communes, l'art gothique grandit au milieu des luttes d'émancipation de nos Bourgeoisies ; il est l'art même de la liberté. C'est un point qui vaut bien d'être examiné à part.

J'ai indiqué, au début de cette étude, la nature d'esprit du gallo-franck, emporté à l'indépendance. La conquête de la liberté est une de ces épopées douloureuses et sublimes, cent fois esquissées, jamais écrites, dont les pierres des cathédrales, non moins que les parchemins des archives, gardent partout les éléments. De même que l'architecture religieuse s'est dégagée du plan basilical romain, l'évolution civile est partie de l'antique forme romaine du municipe. La monarchie franque ne l'a point détruite où les invasions l'avaient respectée : elle s'est bornée à n'en pas tenir compte. Dans la Gaule du Nord, plusieurs cités — Arras en tête — s'administrent toujours. Les villes métropolitaines du centre conservent au moins les apparences de leurs franchises : telles Orléans, Tours, Angers, Bourges, Périgueux. Il en va pareillement du côté du Midi, à Toulouse, à Narbonne, à Perpignan, à Nîmes, à Arles. Le courant libéral est assez fort pour que Charlemagne le croie devoir suivre en créant la magistrature urbaine des échevins élus par le peuple (*Scavini* ou *Scabini*). Je ne puis disconvenir que la féodalité ait fait litière, sous les Carlovingiens, des privilèges des villes. Toutefois, le souvenir en survit et des titres significatifs, toujours portés, en maint endroit, par les magistrats populaires, attestent qu'on a conscience du passé. Arles a ses juges-chefs ; Nîmes, ses podestats ; Narbonne, ses chevaliers-bourgeois ; Toulouse, ses consuls ; Périgueux, ses citoyens-seigneurs. Quel que soit le joug qu'on subit, on n'a sensiblement perdu ni le goût de la liberté, ni l'espérance.

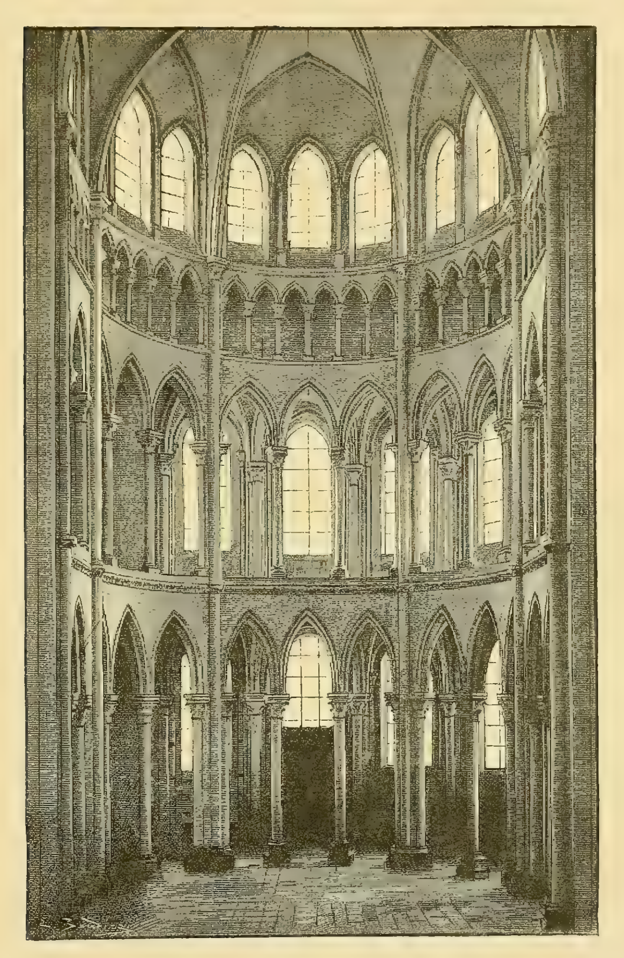
Ce sentiment se retrouve superbement exprimé, en bien des pages de nos chansons du geste, où la royauté s'environne sans cesse d'un grand conseil d'évêques, de nobles et d'*hommes libres*. Ce nom d'*homme libre* sonne aux oreilles de nos aïeux à l'égal d'un coup de clairon. Écoutez, dans le *Moniage Guillaume*, le comte au court nez faire honte à son souverain, entouré d'indignes serviteurs : « Qui est-ce qui fait la puissance d'un roi ? Ce sont les *hommes libres*. Tu n'en as plus auprès de toi et toute la France en est en mal. » Lorsque les ménestrels déclamaient de tels passages, les serfs eux-mêmes y applaudissaient avec transport, comme à la voix de leurs plus intimes aspirations. Notre nation se veut libre, par instinct et besoin, et se

plaît au mirage des mots, en même temps qu'elle s'organise, obscurément, pour reconquérir les choses.

De très bonne heure, bien des années avant qu'il soit question des communes, un fait considérable est survenu : la formation spontanée et la multiplication des communautés rurales. L'association d'habitants se constitue pour la sécurité de tous, la sauvegarde des biens et le maintien des coutumes. Tout associé contracte envers la collectivité certains devoirs généraux : il contribue, notamment, par une cotisation fixée aux entreprises d'utilité publique, à l'entretien de l'église, des fontaines, des gués et des chemins, à toute action ou négociation ouverte au nom de tous et dans l'intérêt commun. L'évêque est le patron naturel de ces petits groupes dont le prêtre est le directeur, sinon le chef, et, comme nous dirions aujourd'hui, l'officier de l'état civil. C'est à l'église qu'on se réunit. Les édits, ordonnances, avertissements, transactions, documents de l'ordre administratif ou judiciaire, y sont communiqués le dimanche, au prône ou à l'issue de la messe, ainsi que les avis religieux. Quoique la politique n'entre pour rien dans ce concept communal élémentaire, elle y est introduite par la force des choses. Le roi, par exemple, reconnaît aux communautés le droit de résister aux oppressions, de s'assembler « par cry, son de cloche ou aultrement » et d'appeler à leur aide les habitants des villes voisines — ce qui est leur reconnaître un droit de personnalité. Bien mieux, il les charge de percevoir l'impôt royal, sans intervention de nul seigneur et d'après une répartition établie par elles-mêmes — ce qui est leur accorder une sorte d'affranchissement. Elles sont, finalement, si bien avouées que plusieurs, au XII[e] siècle, paraissent en des actes avec leur titre. A la même époque, nous voyons à maintes reprises les paysans s'armer et s'unir aux troupes du roi contre les tyrans féodaux. En 1111, au terrible siège du Puiset, les milices champenoises donnent vigoureusement. En 1119, après l'indécise bataille de Brenneville, les gens des campagnes françaises envahissent tout à coup la Normandie, sous la conduite des évêques, afin de combattre sur son propre terrain la féodalité normande. Le mouvement s'accuse avec des tendances définies, comme la gestation d'un nouvel état de choses. A l'ombre des églises, une forte démocratie a pris naissance et la monarchie va s'en servir pour battre en brèche l'audace des grands barons.

Ces dispositions nous expliquent les revendications des Communes. Dès que la nation a été vraiment formée et affermie en elle-

même, le régime féodal, de moins en moins indispensable à la



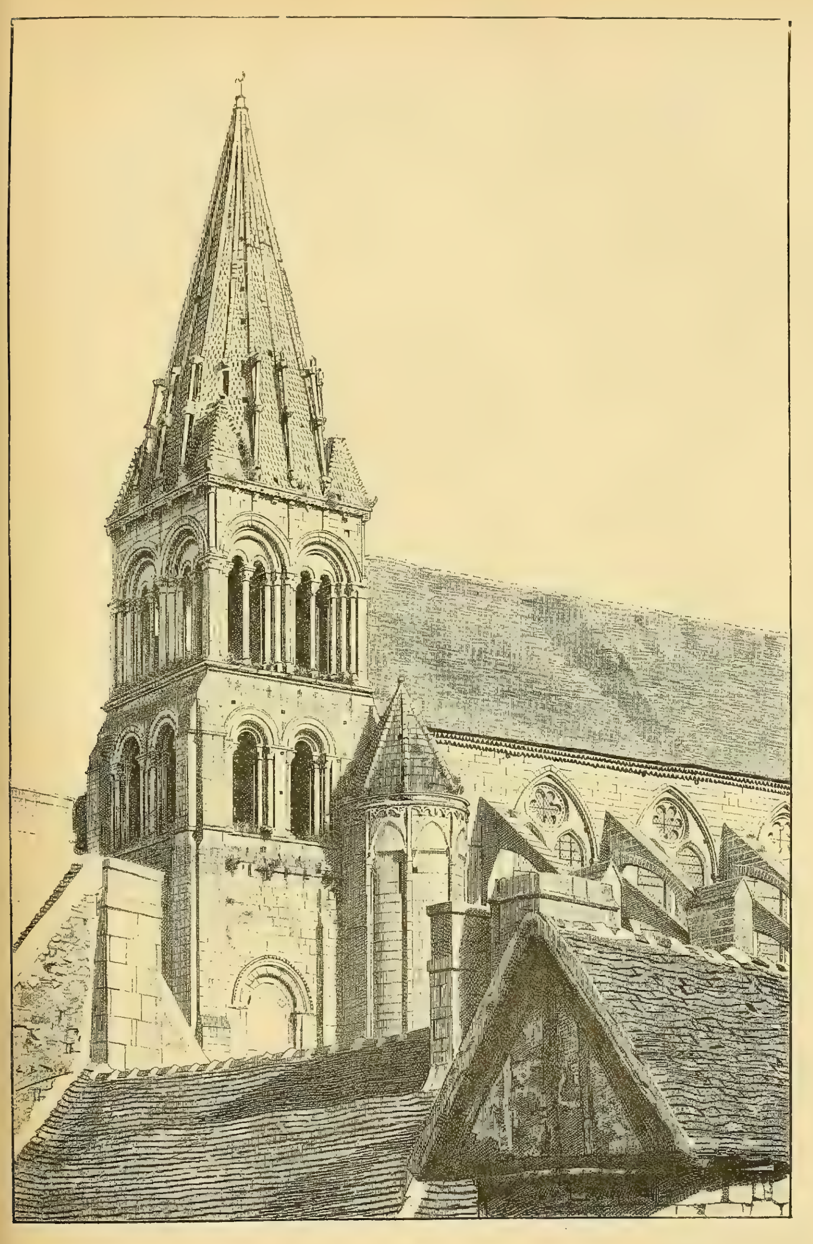
VUE INTÉRIEURE DU TRANSSEPT ARRONDI DE SOISSONS

(Seconde moitié du XIIe siècle.)

défense du sol, s'est fait pesant et oppressif. A la fin du xe siècle, les grands feudataires tenaient couramment la monarchie en échec

et les opprimés n'avaient à se tourner que vers le pouvoir central, dans leur faim de liberté et leur soif de justice. Les évêques, bien que richement pourvus, depuis Charles Martel, de fiefs et de privilèges, ont à lutter sans trêve contre de plus forts et de plus hardis qu'eux. De jour en jour, à compter de la croisade, l'union se resserre de tous ceux qui souffrent autour du roi, lequel ne peut s'affranchir qu'en affranchissant les autres et dont le constant souci est de profiter de tout pour abattre ses adversaires ou les diminuer. Lorsque le comte de Bourges a manqué d'argent, afin de courir en Palestine, le roi lui a imposé de lui vendre son comté et sa ville. Le sire de Montlhéry, revenu mal en point du pays des infidèles, n'a eu d'autre ressource que de marier sa fille à l'un des princes royaux et de faire abandon à la couronne de sa redoutable châtellenie. En l'absence du comte de Toulouse, toujours à Jérusalem, le monarque a obtenu l'hommage de l'évêque du Puy-en-Velay. L'assistance royale, à main armée, a été accordée à l'évêque de Clermont contre le comte d'Auvergne, en vue d'affaiblir ce suzerain. Mais ce n'est pas assez d'atteindre les grands, il faut encore rallier et relever les humbles, par l'action la liberté politique. En multipliant les centres d'*hommes libres*, la monarchie se crée des appuis, assure son triomphe, prépare l'unité nationale, ouvre la voie à l'avenir. Aussi se range-t-elle assez facilement au principe des Communes, et c'est un des trait sles plus typiques de notre histoire, que cette nécessité où se trouve la royauté absolue de prendre force, en plein moyen âge, dans la démocratie.

Seulement, dès la première heure, l'épiscopat se roidit en son esprit dominateur. Il accepte qu'on ruine les hauts barons, non que l'on touche au moindre de ses avantages. Quand le roi octroie la liberté à une ville, il ne se fait tort de rien, tandis qu'il amoindrit les évêques, habitués à confondre leurs ambitions temporelles et leur autorité sacrée. Un seul d'entre eux, le bon évêque Baudry, de Noyon, a, spontanément et avant personne, en l'an de grâce 1098, affranchi sa bourgeoisie. Aux yeux des autres, toute émancipation consentie aux bourgeois est illégitime, impie, quasi sacrilège, quiconque veut s'appartenir étant un révolté. Les protestations qu'ils ne cessent de faire entendre sont telles que le roi n'y ose toujours passer outre. Cependant, des bagarres et des prises d'armes répondent, dans le peuple, à leurs revendications canoniques, à leurs injonctions de se soumettre et à leurs malédictions. Des deux côtés, l'acharnement est égal. Ce n'est, autour des grandes églises,



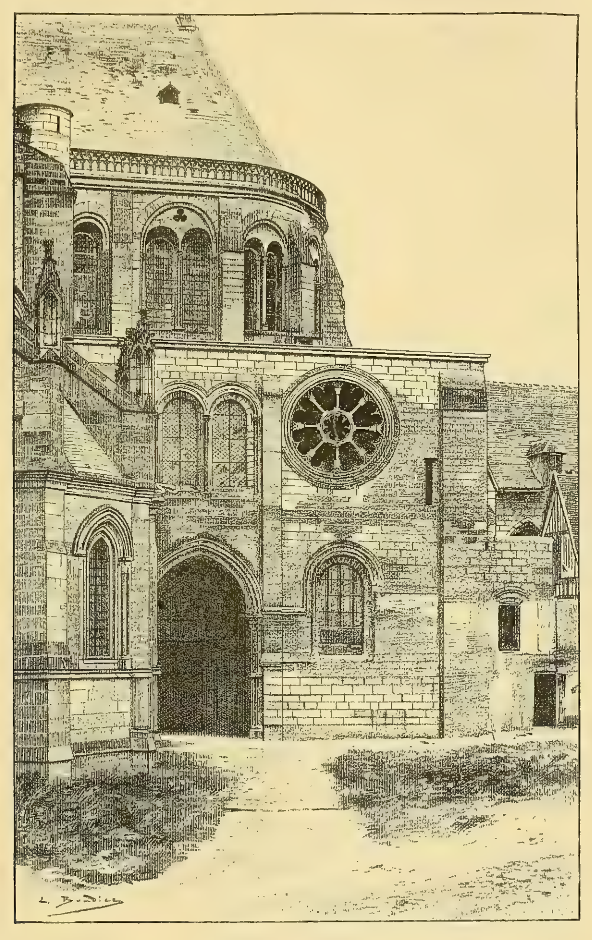
CLOCHER DE SAINT-LEU-D'ESSERENT.

(Seconde moitié du XIIe siècle.)

qu'émeutes sanglantes, renaissantes agitations, mêlées de violences et de ruses. Les bourgeois, souvent vaincus, jamais réduits, se reforment sans répit et soutiennent le combat. A Beauvais, le sang coule à flots; la ville est érigée en commune en 1099, mais l'apaisement ne peut se faire. A Laon, l'exaspération se pousse à tel point que, le 25 avril 1112, cathédrale et palais épiscopal sont envahis, mis à sac, incendiés, et qu'on massacre l'évêque Gaudry parmi ses gens. La charte municipale, concédée en 1128, est attaquée avec une véhémence inouïe par le Chapitre, défendue avec une indicible énergie par la population. Le roi de France, auquel il arrive de motiver résolument ses chartes d'affranchissement par « l'écrasement des pauvres », comme à Mantes (*pro nimiâ oppressione pauperum*), ou par « les excès du clergé », comme à Compiègne (*propter enormitates clericorum*), a, dans la pratique, de singulières hésitations devant le pouvoir spirituel. A Cambrai, à Reims, la Commune ne l'emporte qu'à force de temps et de rude persévérance. Un aperçu des luttes, particulièrement significatives, de la Bourgeoisie de Reims, nous rendra sensible l'âpreté des passions dans les villes épiscopales.

Les évêques de Reims, depuis Louis d'Outremer, sont comtes de la ville, seigneurs souverains, levant milice, battant monnaie, si indépendants qu'ils ne reçoivent, sur leur territoire, que les pièces à l'effigie du roi avec les leurs. A la mort de l'archevêque Renaud de Martigny et à la faveur de l'interrègne, les Rémois, longtemps contenus, sollicitent du roi Louis VII une constitution pareille à celle de Laon. Elle leur est donnée, en 1238, sans difficulté, sous la seule réserve *qu'ils n'attenteront pas aux droits de l'archevêché et des églises*. De cette clause mal définie naissent des contestations, des interprétations contraires, froissements et sujets de troubles continuels. En 1147, durant le pontificat de Samson de Mauvoisin, les communistes molestés battent les gens de l'archevêque. Les choses vont si loin que l'abbé Suger, alors ministre, est requis d'envoyer des soldats au secours de Samson. Quelques années s'écoulent : l'intolérant Henri de France, précédemment évêque de Beauvais, s'avise de supprimer l'échevinage. Grande colère des Rémois, tumultes dans la rue, insurrection déclarée. Les troupes royales, accourues en toute hâte, rasent cinquante maisons d'insurgés. Cinquante maisons de partisans de l'archevêché sont rasés par les bourgeois, en représailles. L'échevinage n'est pas restitué, mais la Commune est maintenue et les habitants réclament leurs échevins avec tant de constance que Guillaume de Champagne fait revivre l'institution, en 1182, en des

termes également ménagers de ses prérogatives et de l'amour-



VUE EXTÉRIEURE DU TRANSSEPT DE LA CATHÉDRALE DE NOYON.

(Milieu du XIIe siècle.)

propre du peuple. Nouveau soulèvement, sous l'archevêque Albéric de Humbert, en 1211, à propos de la garde des portes de la ville,

refusée aux magistrats municipaux. On ne sait ce qu'il adviendrait du prélat sans l'intervention du roi Philippe-Auguste, à la tête de son armée. Autre conflit des plus graves, un peu plus tard, avec l'archevêque Henri de Braisne pour des rentes sur les revenus communaux, vendues par les échevins. Le pontife, assiégé dans son château fort, voit les matériaux de sa cathédrale en construction servir à dresser des barricades et tenir lieu de projectiles contre ses défenseurs. Averti de cette rébellion, le pape excommunie les Rémois en masse. Louis IX entre à Reims l'épée haute et inflige une amende aux bourgeois, mais, tout ensemble, il exige de l'archevêque le serment d'user de ses droits avec modération. Pour le payement de l'amende, la dureté des collecteurs épiscopaux réveille soudain les rancunes. On reproche à l'autorité ecclésiastique l'oubli de son serment. La ville ne se pacifie qu'à grand'peine. A Henri de Braisne succède l'archevêque Yvelle, qui part pour la croisade. L'échevinage emploie le temps de son absence à ressaisir l'administration, à reprendre la garde de la ville, à s'emparer de la perception de l'impôt, à consolider la Commune. Sous l'archevêque Thomas de Beaumetz, les dissensions se raniment, plus tranchées que jamais. Louis IX y vient mettre ordre comme naguère, à ceci près que, cette fois, il sanctionne les conquêtes des communistes. La cause des hommes libres est, enfin, gagnée, après des assauts de plus d'un siècle. Il en va de même partout. Les chefs du clergé ne s'inclinent devant le droit communal qu'à la dernière extrémité.

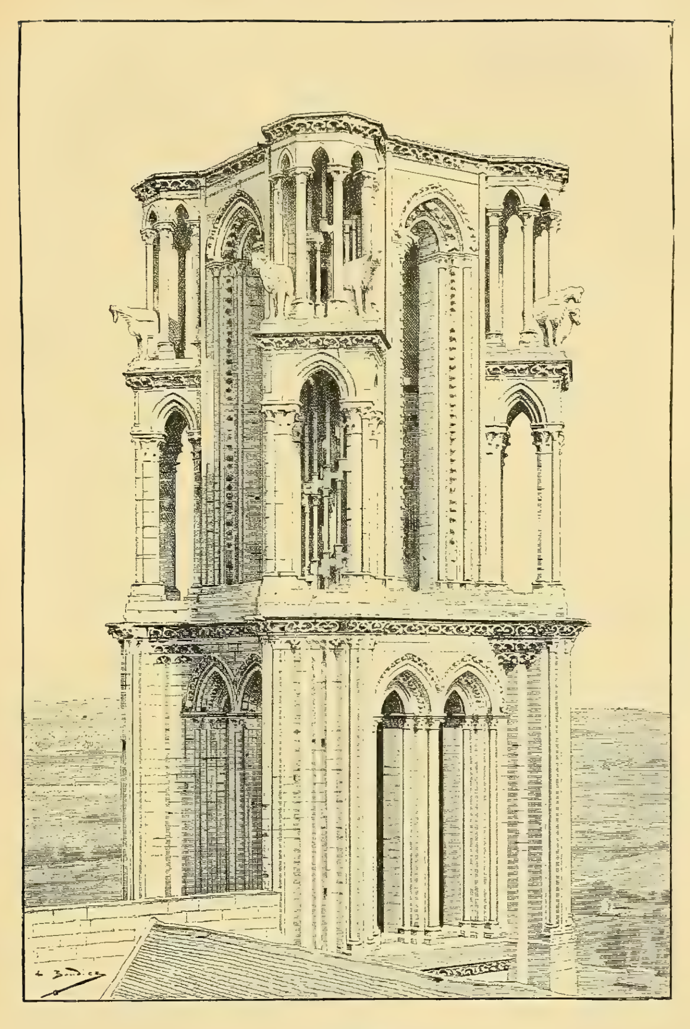
Il semble, en ces conditions, que l'érection des grandes cathédrales, du milieu du XIIe siècle à la fin du XIIIe, ait dû être en horreur à la multitude. Rien de moins vrai. Ces reconstructions et ces créations de basiliques, sur de gigantesques plans, supposent le concours unanime — disons mieux, l'enthousiaste élan des populations. L'initiative et l'opulence des prélats feraient apparaître, çà et là, quelques beaux monuments; mais c'est le royaume entier qui se couvre des chefs-d'œuvre. On ne s'expliquerait pas un pareil miracle sans l'ardente foi du moyen âge, poussée, suivant le noble mot de M. Gonse, jusqu'à l'*enivrement des âmes*, et sans une très nouvelle fierté civique, appelant la religion elle-même à rendre témoignage de l'honneur de la cité. Se délivrer, dans sa vie politique, de la tutelle épiscopale, n'est point, pour le peuple, déclarer la guerre à son Dieu. Même à Laon, lorsqu'il brûle une ancienne église, même à Reims, lorsqu'il se fait des engins de résistance des moellons d'une église commencée, ce n'est pas contre le Ciel que s'excitent ses

colères. Je prends à témoin cette admirable émulation des villes à bâtir de somptueux parvis, où tous les habitants puissent s'agenouiller, riches et pauvres, égaux devant le Juge éternel, unis dans la simplicité de leurs croyances et l'amour de leur Bourgeoisie. Nos bourgeois ont pris honte des vieilles cathédrales romanes, écrasées, pauvres, incommodes, chancelantes ou surannées, inférieures de tout point aux grandes abbatiales des moines. Ils savent, depuis l'inauguration de Saint-Denis, ce que l'on peut attendre de l'architecture ogivale pour les proportions et la magnificence, et ils ouvrent les chantiers. Que les évêques s'imaginent, en provoquant ou favorisant ces populaires entreprises, resserrer le lien de leur pouvoir seigneurial, ils se trompent. Chaque jour, le fossé se creuse entre le spirituel et le temporel. On ne veut plus voir, aux mains des pasteurs du saint troupeau, que la houlette mystique. Le peuple devient jaloux de ses droits, défiant et menaçant à tel degré que, sans rien abandonner de leurs prétentions, les puissances ecclésiastiques, dès la fin du règne de Philippe-Auguste, affectent de se renfermer au fond de leurs sanctuaires, à l'abri de fastueuses clôtures dont la splendeur ne dissimule rien de leur amoindrissement séculier. Les cathédrales relèvent, en somme, de l'esprit communal autant que du pur esprit religieux. Des rangs des laïques sortent, désormais, les maîtres architectes. Les ouvriers des différents corps d'état se sont groupés, dans la commune, en corporation : on doit compter de plus en plus avec ces activités organisées et conscientes. Il est possible que ces corporations, s'adonnant à des réglementations arbitraires, entravent, par la suite, la liberté du travail : elles sont, au moins à l'origine, l'un des gages de la liberté civile et le signe de l'ennoblissement des professions. Sous quelque rapport que nous envisagions la complexe manifestation communale, nous y distinguons, ainsi, le zèle de la dignité et de la justice, avec le secret désir de l'égalité, perfection de l'indépendance sociale, suprême aboutissement de notre marche à travers les âges tourmentés. Nulle secousse n'ébranlera jamais les larges bases de civilisation posées par nos ancêtres. A mesure que le pays échappe au féodalisme, s'élabore spontanément l'unité française et le peuple est plus attaché à ses cathédrales, qu'il a réellement faites et où l'art gothique a rencontré son légitime épanouissement — art libre au service d'une nation qui s'affranchit.

V.

L'église de Saint-Denis a été comme un lever de soleil : elle a fait la clarté sur l'architecture naissante. Lorsque les problèmes fondamentaux sont résolus et qu'il ne reste plus qu'à déduire des principes les mille applications convenables aux cas particuliers, les artistes deviennent naturellement ingénieux; chaque difficulté de détail met sur la voie d'un perfectionnement; les élégances s'engendrent comme les fleurs se sèment. Du gothique de transition, issu du roman, nous passons à un gothique plus net, qualifié d'*art ogival primaire*, lequel, de recherche en recherche, d'épuration en épuration, se hausse, en moins d'un demi-siècle, à l'accomplissement du style. On s'est rendu maître de la structure; on tâche, maintenant, à l'assouplir au profit des dispositions les plus variées et c'est toujours du Domaine royal et des régions limitrophes que part le branle des inventions. Le roi, les évêques, les Communes sont d'accord pour restaurer, agrandir, embellir, achever les édifices de la dernière période et pour en bâtir de nouveaux, plus hardis, plus brillants encore. Entre 1150 et 1180, l'activité des constructeurs tient de la fièvre. On voit se dresser les cathédrales de Noyon, de Senlis, de Cambrai, d'Arras, de Laon, de Paris. La cathédrale de Sens prend tournure; de même celle de Lisieux, — et combien d'autres monuments du goût le plus rare! « Le règne de Louis VII, dit M. Gonse, crée dans le jeune royaume un grand mouvement intellectuel, ouvre une période de gestation puissante qui prépare et explique la prodigieuse expansion de la France sous Philippe-Auguste et sous saint Louis. » Il est impossible de mieux dire.

A la distance où nous sommes, sept siècles écoulés, nous voyons un peu trop avancer les choses comme sur un seul plan et toutes à la fois. Le progrès est un grand fleuve, alimenté successivement de quantité de petites rivières qu'il importe de reconnaître. L'élargissement des proportions monumentales, la surélévation des voûtes, l'allégement des divisions intérieures, l'évidement des murs, toutes les conséquences du principe d'équilibre ne se sont pas imposées d'un coup; elles se présentent, échelonnées, en des édifices distincts, et ne se fondent que peu à peu. Saint-Étienne de Sens, entrepris, comme nous savons, en 1140, et Saint-Pierre de Lisieux, qui l'a suivi de près, ont des sanctuaires assez restreints. Dans le temps qu'on met à les bâtir, l'expérience des voûtes nervées conduit les architectes à aug-



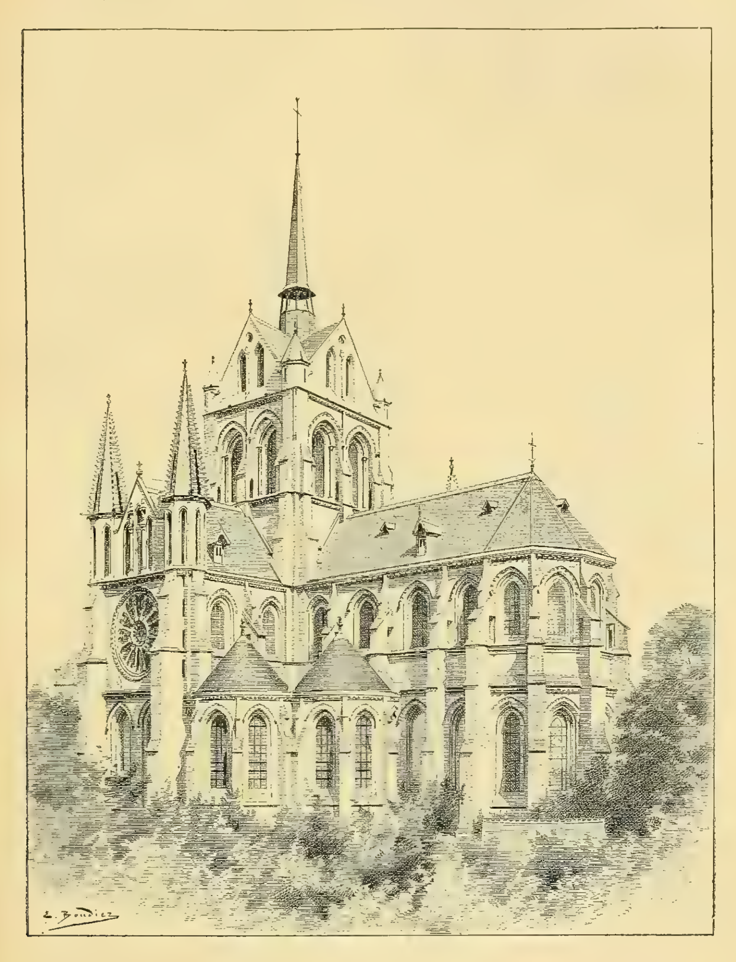
TOUR DE LA CATHÉDRALE DE LAON.

(Fin du XIIe siècle.)

menter les portées, — par conséquent, à donner satisfaction au vœu général en amplifiant les nefs. A Noyon, à Senlis, en toutes les églises commencées après Saint-Denis, M. Anthyme Saint-Paul fait remarquer le développement des absides. Au XIIIe siècle, chœurs et nefs arriveront à se balancer. Il est dans l'ordre des traditions de se modifier lentement, par enchaînement d'appropriations et d'épreuves.

Notre-Dame de Noyon nous apporte une confirmation saisissante de cette vérité. Ce fut une des œuvres de l'art ogival dont se préoccupa le plus tôt l'érudition moderne. Vitet l'étudia en une monographie justement célèbre, où se résumèrent les conclusions et les hypothèses de l'archéologie avant Quicherat et Viollet-le-Duc. On croyait, alors, se trouver en présence d'un type original, quand on n'a devant soi qu'un des plus beaux exemples du style primaire. De l'examen de certaines parties basses du chœur, M. Gonse infère que l'évêque Simon de Vermandois a bien pu poser les fondements, après l'incendie de 1131, qui dévora l'ancienne église. Rien n'empêche de l'admettre, encore que le gros œuvre même — interrompu sans doute au départ de de Simon pour la Croisade — appartienne, visiblement, au pontificat de Baudoin de Flandre, et au plein milieu du siècle. Ce chœur rappelle par ses détails la charmante salle capitulaire de Saint-Jean-aux-Bois, dans la forêt de Compiègne, datée précisément de 1152, et, par son plan général, ses chapelles rayonnantes et sa tribune haute, se rattache au fameux rond-point dionysien. En dehors de son dispositif absidal, Notre-Dame de Noyon se réclame de plusieurs particularités de deux sortes : des survivances du style passé accommodées aux méthodes neuves et de véritables innovations. Sous ses voûtes délibérément croisées d'ogives, le plein cintre domine à toutes les baies et le transsept affecte la forme arrondie des transsepts romans de la cathédrale de Tournay et des églises des bords du Rhin. Ce sont là des attardements de romanisme, légitimés, d'ailleurs, par un art exquis et conciliés avec le programme gothique. Mais, d'autre part, voici des nouveautés d'avenir : ces alternances de colonnes monocylindriques et de piles cantonnées, s'ajustant, dans la nef, à la composition des voûtes sexpartites, et donnant à la perspective un jeu ondoyant et vibrant, et ces claires-voies de pierre, aux hautes fenêtres du transsept, divisées par un meneau et doublées, au dehors, d'une arcature géminée. Les architectes vont user à l'envi de cadences de monostyle et de piles renforcées ; on en notera des exemples à Sens, où l'alternance est faite d'une grosse colonne et de

deux petites colonnes accolées, posées en travers; à Soissons, où les



ÉGLISE DE SAINT-YVED DE BRAISNE.

(Fin du XIIe siècle.)

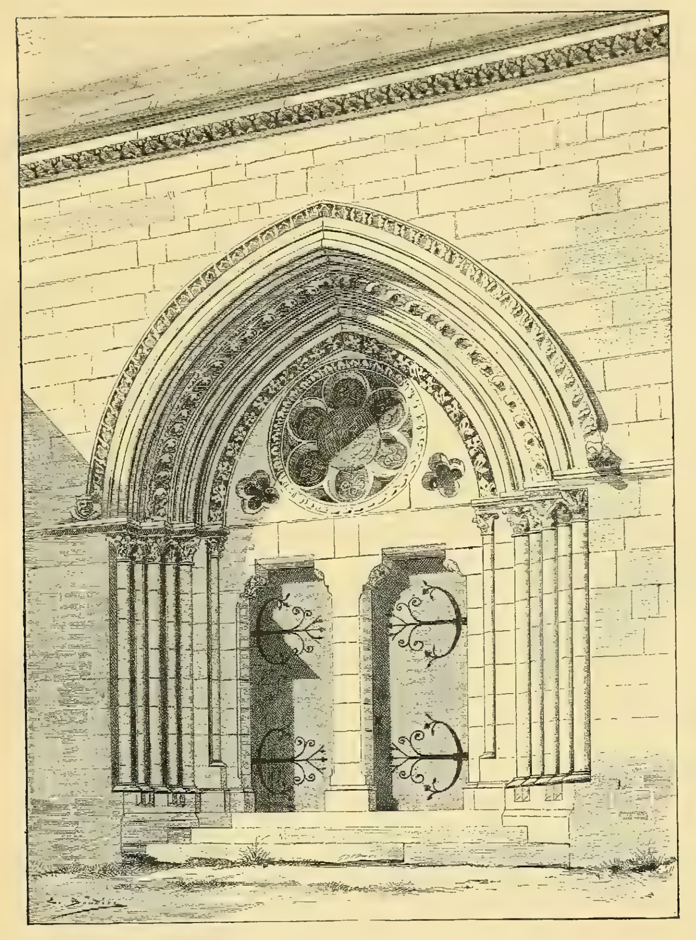
piles fortes, répondant aux grandes pesées des voûtes sexpartites, sont séparées par des colonnes d'une légèreté sans maigreur; à Notre-

Dame de Mantes et jusqu'à Notre-Dame de Paris, bien qu'à l'état dissimulé. Une fortune plus grande encore est réservée aux claires-voies. On tend de plus en plus à réduire le plein des murailles au strict nécessaire.

Le dégagement de l'espace intérieur est un des soucis évidents des maîtres de l'œuvre. Vers 1160, des voûtes d'une surprenante largeur viennent s'appuyer à l'abside de la collégiale Saint-Quiriace de Provins, sur treize monocylindres imposants. A la même date présumée, l'architecte de Notre-Dame en Vaux, à Châlons, trouve moyen d'alléger à ravir l'ouverture de ses chapelles absidales par une triple arcade soutenue de fines colonnes. Même disposition au déambulatoire de Saint-Remi de Reims, élevé sous le pontificat de Pierre de Chelles, entre 1162 et 1181, et attribué au maître inconnu de Châlons. A Soissons, l'évêque Nivelon de Cérisy, en 1176, obligé de remplacer sa vieille cathédrale romane, construit, dans le mode ogival, le croisillon méridional du transsept. S'il le fait arrondi, à la manière de Noyon et peut-être en souvenir de l'édifice qu'il jette à terre, il y poursuit au dernier point la sveltesse des formes, l'ajourement, l'amenuisement des masses. Au-dessus d'un premier triforium, délicieusement élancé, éclairé de larges baies, règne une petite galerie aveugle, aux gracieuses colonnettes, surmontée d'une rangée de fenêtres continues. Le regard trouve partout passage, circule à son aise entre ces épaisseurs découpées à plaisir. Il est heureux que le XIIIe siècle, en continuant l'église à son goût, d'ailleurs excellent, n'ait pas cru devoir abattre ce croisillon d'une harmonie si franche. Mais j'oublie que, depuis quelque temps, la nef de Sens est debout et qu'on y a pris un parti d'allégement bien autrement radical. Les tribunes ont le tort de charger les piles, souvent sans grande utilité, et d'arrêter l'essor des collatéraux. Afin d'obvier à ces deux inconvénients, le constructeur de Sens supprime les tribunes : ses piles montent tout d'un jet; ses bas-côtés se surélèvent. Cette suppression sera pleinement ratifiée par le siècle de saint Louis, si amoureux des hautes proportions. Ainsi, tour à tour, les derniers caractères se définissent et toutes les conséquences du principe d'équilibre se font accepter.

Je ne dis rien des cathédrales d'Arras et de Cambrai : nous savons qu'elles étaient des plus belles, que la seconde présentait encore un transsept à croisillons arrondis, qu'elles tendaient à l'élancement et se prévalaient, comme leurs pareilles, de trésors de sculpture. Le malheur veut qu'elles aient été renversées pendant la Révolution. A

Laon, où nous voyons aujourd'hui une grande église à chevet carré,



PORTE LATÉRALE DE L'ÉGLISE DE SAINT-LEU-TAVERNY.

(Commencement du XIIIe siècle.)

contemporaine de Philippe-Auguste, M. Bœswilwald a retrouvé, sous le dallage du chœur, les parements de l'abside en hémicycle, élevée

par l'évêque Barthélemy de Vir, aux environs de 1160. Un large collatéral, coupé d'absidioles, ceignait le sanctuaire, hardiment assis sur de gros piliers ronds et portant des tribunes, ainsi que le transept. C'était vaste et majestueux et l'on en tira gloire. Mais voici que la construction de Notre-Dame de Paris est décidée : tout va s'effacer devant cette merveille accomplie. De même que l'abbatiale dionysienne a été la fleur souveraine de la première époque ogivale, Notre-Dame sera le royal épanouissement de la seconde. Le génie français y paraît si tranquillement audacieux, si clair en ses desseins, si pratique en ses combinaisons, si sûr de soi dans la réalisation des plans immenses, que rien ne peut plus l'arrêter. En tout temps il fut donné aux hommes de rêver des monuments titaniques, soulevés du sol comme des montagnes, revêtus d'orgueilleuses parures, et, quelquefois, le rêve a pris corps en des temples, en des pyramides, en des palais, en des tombeaux. Seulement, aucune nation, jusqu'à la France du moyen âge, ne conçut le gigantesque sans aboutir au monstrueux. L'art gothique humanise l'énormité, réduit le démesuré à la règle, spiritualise la matière lourde et lui prête des ailes. Nos cathédrales ne font pas penser à des Titans fabuleux, entassant Pélion sur Ossa pour atteindre le ciel; il ne sort pas des gémissements de leurs assises, comme de ces colosses d'Égypte, bâtis par des opprimés. Le signe de la force oppressive n'est pas en elles; le libre du libre esprit a mis sa marque sur toutes leurs pierres, rendues aériennes et vivantes. Ceux qui les construisirent et les sculptèrent étaient bien des hommes comme nous, patients et persévérants. Ils ne les voulurent pas écrasantes, mais intimes en leur grandeur, dissimulant leurs masses amoncelées dans la justesse de leurs proportions, animées en leur structure, accrochant nos songes à toutes leurs saillies sculptées des symboles de l'universelle et immortelle vie, se perdant, enfin, dans la hauteur. Ils accusèrent partout leur amour de la vérité, leur conception de l'équilibre et de la justice, leur idéal, leur fantaisie, leur bon sens. Et je comprends pourquoi elles nous touchent si fort. Pas une de leurs pierres où un homme n'ait gravé quelque chose de lui, en des formes mystérieuses, mais parlantes. Des milliers d'émotions, d'aspirations se sont concentrées dans leur enceinte. Elles sont resplendissantes de la beauté des âmes nourries d'espoir. Elles conservent, en leurs recoins sacrés, les confidences visibles des générations.

On voyait, à Paris, entre les deux bras de la Seine, à la pointe de la Cité, deux églises voisines : Saint-Étienne et Sainte-Marie.

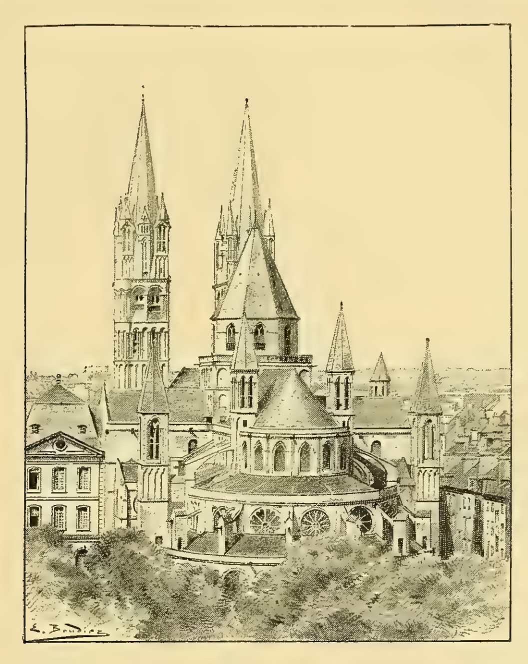
Ravagées, divisant le service religieux, elles se nuisaient l'une à l'autre; ce fut l'honneur de l'évêque Maurice de Sully de les vouloir remplacer par un grandiose monument. Le plan dériva de celui de Saint-Denis, mais avec un développement sans exemple, exigeant la mise en œuvre de toutes les ressources connues : un vaisseau prodigieux d'ampleur, un double collatéral pourtournant l'édifice entier, des tribunes spacieuses, un transsept très marqué, sans excès d'allongement, un chœur profond, composé de sept travées, achevé par un rond-point superbe et dégagé à souhait, le tout posé sur les plus puissants monocylindres qu'on puisse voir. Dix-neuf ans sont employés à construire l'abside, commencée en 1163, inaugurée en 1185, par un légat du pape. Maurice de Sully, en mourant, lègue à ses successeurs la continuation de son œuvre, dont le XIII[e] siècle remaniera une partie et qu'il terminera dignement. Par bonheur, l'abside primitive n'a pas été reprise en ses éléments essentiels : elle nous demeure intacte, au moins jusqu'aux fenêtres hautes, et rien n'égale sa beauté, comme structure et comme style. Nous avons rencontré à Saint-Denis, à Noyon, à Soissons, à Sens, d'évidents ressouvenirs du mode roman. Ici plus de traces du passé et plus de gaucheries dans l'application des principes. Les sept travées forment, avec le rond-point, un ensemble organique d'une imposante unité, autour duquel le double déambulatoire, d'une si étonnante noblesse, fait régner l'espace et rayonner la perspective. M. Gonse attire notre attention sur le curieux parti pris d'un écartement pareil à l'entrecolonnement du rond-point et aux piles droites du sanctuaire : l'effet perspectif en est élargi et, pour ainsi dire, solennisé. Cette recherche a entraîné, pour le constructeur, des difficultés sérieuses à l'endroit du voûtage des collatéraux et dont il est sorti avec une dextérité singulière en dédoublant le nombre des piles du second collatéral et substituant des nervures diagonales aux nervures entrecroisées.

Viollet-le-Duc, à qui nous devons la magistrale restauration de Notre-Dame, a restitué à bon droit, aux travées de la nef touchant au transsept, leur physionomie du XII[e] siècle, altérée sous Philippe-Auguste. Les œils-de-bœuf originaux, à meneaux contournés dessinant une petite rose au centre, et encadrés de dents de scie, évident le mur entre les arcades du triforium et les fenêtres hautes. Les *oculi* ont toujours été du goût de l'École parisienne : on les voit fréquemment reparaître, mais je ne crois pas qu'on en ait fait nulle part un meilleur emploi. Il faut signaler encore les rosaces à

meneaux rayonnants dont s'éclaire le triforium. Mais comment analyser la diversité des formes et les infinies particularités de l'église de Maurice de Sully? Doubleaux, archivoltes, chapiteaux, tailloirs, coupe élancée des arcs, ogives surhaussées, motifs d'ornement, tout témoigne d'une étude minutieuse, d'un sens exquis de l'élégance dans la force et la grandeur. C'est ici que nous reconnaissons, concentrées et parfaites, les pures qualités du style français qui brillent éparses, au chœur de Saint-Julien le Pauvre, de Paris, au déambulatoire de Saint-Leu-d'Esserent, à Mantes, à Domont, près Montmorency, et dans la plupart des monuments religieux de la fin du règne de Louis VII. Les fières cathédrales des temps prochains seront filles de Notre-Dame comme Notre-Dame est fille de Saint-Denis. Et partout régneront son dispositif héroïque, son triomphant sanctuaire, l'ample pourtournement de ses deux collatéraux, l'immensité de sa nef ouverte à des milliers de chrétiens et la poésie de ses voûtes nervées, si hautes que des légions d'anges voleraient sous leur ciel de pierre à grands coups d'ailes.

C'est plaisir de voir comment chaque graine, une fois jetée, germe et prospère. J'ai montré, avec M. Louis Gonse, l'architecte de Noyon esquissant les premières claires-voies de fenestrage et le maître de l'œuvre de Notre-Dame renouvelant, par l'adjonction d'un cadre et d'un treillis de pierre, l'invention des *oculi* primitifs. Voici, vers 1190, à Saint-Leu-d'Esserent, des fenêtres géminées par une membrure nue, le tympan ajouré d'un oculus à redents. Le siècle qui vient dessinera ainsi ses baies, d'une découpure si franche. Les semences de Noyon et de Paris ont germé. De l'oculus naît également la grande rose rayonnante, dont la belle église bénédictine, Saint-Yved de Braisne nous offre, à la même époque, un délicieux essai et qui va resplendir à Paris même, à Laon, à Chartres, à Bourges, partout. Dans un autre ordre d'idées, nous avons noté à Sens la suppression des tribunes, maintenues ailleurs. Or, à Saint-Leu, soudain, les tribunes nous apparaissent diminuées, bordant le collatéral au lieu de le recouvrir comme naguère. L'exemple de Sens porte ses fruits. Bientôt, le triforium, nécessité jadis par le contrebutement des voûtes, ne sera plus qu'une galerie décorative et un passage aveugle sous l'adossement du comble des bas côtés, uniquement réservé au service. Le perfectionnement de la structure, étayée par les arcs-boutants, légitime ces allégements par lesquels le caractère de grandeur s'augmente d'un caractère nouveau de richesse et de mâle grâce.

Ce qui nous reste des façades de la période primaire est toujours très pondéré de composition, d'exécution très ferme. Il suffit de dire que le dispositif de Saint-Denis a universellement prévalu. C'est le thème, aux variations inépuisées, proposé aux architectes des cathédrales, où nous l'allons surprendre. La sculpture d'ornement n'a pas



ABSIDE DE L'ABBAYE-AUX-HOMMES, A CAEN.

(Commencement du XIIIe siècle.)

eu, chez nous, de moment comparable à la seconde moitié du siècle de Suger et de Louis le Jeune et la statuaire y parvient à une puissance inouïe. Je ne m'y arrête pas encore, ayant dessein, comme j'ai déjà dit, de consacrer un chapitre à part à l'œuvre sculpté des gothiques. Il est, par contre, un organe extérieur des édifices sacrés, d'une importance désormais si frappante, qu'il sied de s'en occuper avant de pousser plus loin : je parle du clocher.

Le clocher a pris, au XIe siècle, une telle signification aux yeux du

peuple, qu'on a tout fait pour le hausser le plus possible et qu'on a fini par couronner les grandes églises de plusieurs tours. A mesure que les voûtes se surélèvent, les toits montent selon des angles toujours plus aigus : il est naturel que les tours s'enhardissent. De même, plus on accorde aux proportions monumentales, plus on juge à propos de multiplier les clochers. Les couvents, d'abord, les villes, ensuite, mettent un curieux amour-propre à les faire altiers et magnifiques; les maîtres d'œuvre dépensent, à les créer, une rare fantaisie. On en construit de toutes formes : d'octogones en Auvergne, à Toulouse, dans l'Ouest, ainsi qu'aux bords du Rhin; de carrés en Bourgogne, en Normandie et en Provence; en Limousin, de ronds parfois, et, plus souvent, de quadrangulaires, surmontés d'une haute toiture pyramidale à huit pans et en pierre, rajustée au rectangle par des pignons; sans compter les éclectiques. Dans la région du domaine royal, le type octogonal se rencontre, — rappelons-nous Tracy-le-Val, Cambronne et Poissy, — mais le carré y prédomine, comme partout. La pyramide rudimentaire du Limousin n'est pas longue à s'y transformer en une merveilleuse aiguille de pierre. Avant la fin de l'époque primaire, Saint-Leu possède sa charmante flèche, étrésillonnée jusqu'au sommet, flanquée de quatre naïfs clochetons à sa base; Vernouillet a la sienne, plus fine, bandée de cordons saillants, gracieusement imbriquée, accostée de quatre pinacles exquis, dressés sur des colonnettes; Étampes voit la pointe de son clocher s'effiler à 62 mètres au-dessus du sol; Vendôme s'enorgueillit de lancer son aiguille à 87 mètres et, à sa suite, le Clocher-Vieux de la cathédrale de Chartres élève jusqu'à 107 mètres du pavé sa croix de fer. Toutes ces tours, hormis le Clocher-Vieux, conservent, au moins dans leurs baies à plein cintre, des traces de goût roman et plusieurs ne passent pas sans maladresse du plan carré des murs au plan de la flèche à huit pans. Seul, le géant chartrain nous fait admirer le parfait affranchissement de son style, l'harmonieux départ de sa pyramide, amorcée sur un tambour octogonal aux faces garnies de lucarnes à pyramidions, l'incomparable vigueur de sa construction et la hardiesse de son jet. Il ne sera pas défendu aux siècles suivants de broder et de festonner, d'ajourer et de ciseler les surfaces ascendantes de leurs clochers, — à Senlis, par exemple. — Ils ne dresseront, à coup sûr, rien de plus grand ni de plus fort.

Que si nous portons notre attention sur le nombre des tours dont on décore les églises et les places qui leur sont assignées dans le plan monumental, nous remarquons que le nombre est toujours croissant

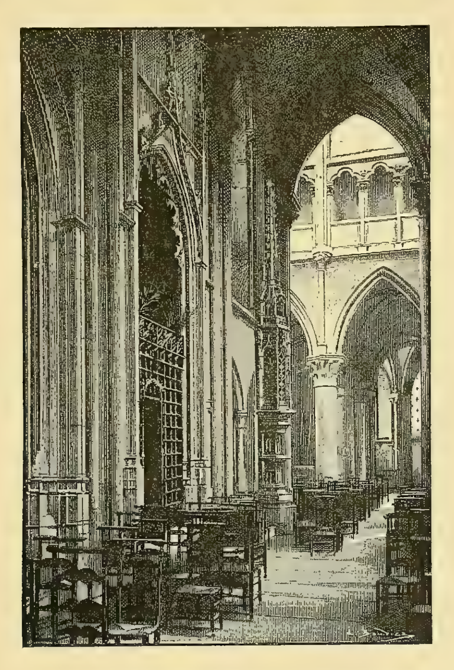
et que la tendance est de couronner de sommets tous les rectangles sortant de l'édifice, sans compter le clocher central, au-dessus de la croisée du transsept. Les campaniles isolés, tel que celui de Vendôme, sont rares au moyen âge. Aux églises à clocher unique, la tour domine généralement la croisée ou surmonte le porche : ce sont les dispositions les plus communes des monuments ruraux. Parfois, — à Poissy, notamment, — on voit les deux combinaisons alliées non sans élégance. L'Auvergne et la Normandie ont conservé et développé, comme clocher central, la tour-lanterne des Romans : nous en trouvons même une adaptation dans le Soissonnais, à la fin du XII[e] siècle, à Saint-Yved de Braisne, de laquelle l'architecte de la cathédrale de Laon s'est, bientôt après, inspiré. Des Normands nous est venu l'usage des tours jumelles en façade, adopté à Saint-Denis, et qui a fait fortune partout. Nous avons relevé, à Morienval, le très ancien exemple d'une église à trois clochers, un sur le porche, deux à l'entrée du chœur. A Saint-Leu et à Noyon, l'abside sera pareillement flanquée de tours, mais il y en aura deux autres en façade. Très souvent, les deux tours de façade n'auront, pour les contrebalancer, que la tour centrale — par exemple à Coutances. — Mais le plan gothique le plus pur comportera sept clochers, deux en façade, deux à chaque bras du transsept, un à la croisée : tel le plan de Reims, de Laon, de Rouen. On ira jusqu'à rêver, pour la cathédrale de Chartres, deux clochers supplémentaires à la naissance des chapelles absidales. Mais les temps passeront vite des entreprises démesurées, et presque tous ces rêves excessifs des architectes, jaloux d'empiéter sur le ciel, demeureront inaccomplis.

Pour le moment, au seuil du siècle de saint Louis, je ne puis m'empêcher de tourner mes regards en arrière et d'envisager la tâche immense remplie en cent années. De l'humble tentative de Morienval, des tâtonnements de Beauvais, des expériences de la Noël Saint-Martin, où l'organisme des voûtes se complète du formeret, de Saint-Germer de Flay, où l'arc-boutant se révèle, du Prieuré de Gassicourt, où le monostyle apparaît, nous avons vu l'art nouveau se dégager, conscient de sa force. A Poissy, à Saint-Martin des Champs, à Saint-Germain des Prés, les absides ont commencé à s'élargir. A Saint-Denis, le système des voûtes nervées, dressées sur monostyles, a prouvé son élasticité. Sens, Noyon, Soissons, Laon, nous ont fait voir les traditions romanes, cherchant à se fondre dans le style nouveau et, tour à tour, éliminées. De Sens, nous avons retenu le sacrifice des galeries intérieures et, de Saint-Leu-d'Esserent, leur

transformation, qui rend pratique et gracieux l'ancien triforium, autrefois presque indispensable, aujourd'hui trop embarrassant. Le fenestrage à claire-voie est sorti de Noyon pour se préciser à Saint-Leu et à Notre-Dame de Paris, où, par surcroît, l'oculus, hasardé pour la première fois peut-être, à Saint-Germer, commence à s'ouvrir en rose de lumière. De plus en plus, nous avons vu s'ajourer les parois, se rythmer les colonnes, les arcs s'élancer, monter et s'agrandir les voûtes, toutes les formes s'alléger. Notre-Dame de Paris a porté à son apogée la conception dionysienne, consacré définitivement l'ampleur des absides, imposé à l'avenir le formidable pourtournement de son double déambulatoire. En même temps, les façades ont profité des ajourements, des surélévations intérieures; les tours ont jailli, les beffrois se sont dardés en flèches. Chartres nous a émerveillés de son vieux clocher sublime, qui fait fête à tous les horizons. Et c'est là l'œuvre d'un siècle, dans un seul pays! Ah! combien glorieux est ce siècle, et combien grand ce pays!

Maintenant, l'art ogival étend au loin ses conquêtes. La Normandie, qui a si âprement poursuivi le problème du soutien des voûtes, se recueille en présence de la solution ogivale. Elle s'est entreprise, en 1141, à la cathédrale Saint-Pierre de Lisieux, reconstruite au XIIIe siècle et dont nous ne pouvons, par conséquent, parler, mais qui fait date pour l'expansion du style. A Saint-Germer de Flay, elle a emprunté les éléments de la belle salle capitulaire de Saint-Georges de Boscherville et au Clocher-Vieux de Chartres, l'idée de sa tour Saint-Romain, de la cathédrale de Rouen. Cette cathédrale elle-même, agrandie et embellie vers 1170, atteste, dans les quelques vestiges qu'en a laissé subsister la reconstruction postérieure (tout spécialement deux des grands portails de la façade) l'influence du domaine royal. Les Normands ont encore élevé, à l'époque où nous sommes, l'abside de l'abbatiale d'Eu et le chœur de l'abbatiale de Fécamp. Ils seront bientôt les puissants bâtisseurs du Mont-Saint-Michel, les audacieux jeteurs de flèches de Rouen, de Sées, de Bayeux, de Coutances. En Champagne, les chœurs de Notre-Dame en Vaux, de Châlons, et de Saint-Remi, de Reims, que nous avons cités, nous montrent les Champenois en route et déjà singulièrement ingénieux et délicats. La Bourgogne, toujours imprégnée de romanisme et fidèle au type de l'abbatiale de Cluny, a été, cependant, gagnée au style ogival par l'église cistercienne de Pontigny et la salle capitulaire de Vézelay. La franchise de leur manière, leur goût du bel appareil, des asillies fortes et de la généreuse ornementation de pierre va

s'affirmer, dans peu d'années, au sanctuaire du même Vézelay et à l'église de Montréal, en attendant Notre-Dame de Dijon, la perle bourguignonne. Au centre de la France, les Bénédictins ont construit la brillante abbatiale d'Ebreuil, selon les méthodes du Nord. L'Anjou, possédé des traditions romano-byzantines du Limousin, s'avise,



VUE INTÉRIEURE DE L'ÉGLISE DE SEMUR-EN-AUXOIS.

(Première moitié du XIIIe siècle.)

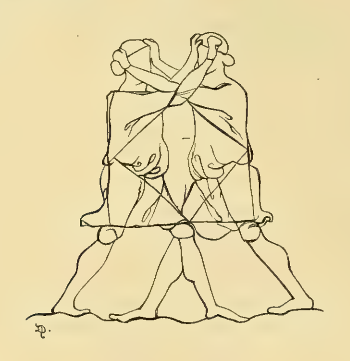
sous Henri II Plantagenet, de nerver des coupoles et crée un voûtage particulier, rappelant le style ogival. Ces voûtes bombées, à nerfs saillants plus ou moins ramifiés, appelées *dômicales*, font leur apparition après 1140. Sans avoir, à aucun titre, l'importance qu'on a voulu leur attribuer, elles ont de l'intérêt et de l'élégance, surtout quand elles sont traitées magistralement comme à Saint-Maurice d'Angers, et, plus encore, à Saint-Pierre de Poitiers. On leur peut reprocher de se prêter mal aux hautes perspectives, formées qu'elles

sont d'alvéoles ou petits dômes juxtaposés. Obligées, en outre, de réduire toutes les travées au plan carré et de conserver les mêmes proportions aux collatéraux et à la nef, elles donnent aux monuments un caractère de rigide symétrie. La cathédrale poitevine est ainsi peinte en raccourcie par l'auteur de l'*Art gothique*, comme le type angevin par excellence : « Une vaste salle à quinconce de colonnes, éclairée de jours latéraux, sans abside ni transsept, la nef et les bas-côtés égaux en largeur et presque en hauteur, moitié église et moitié mosquée. »

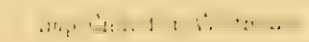
Au résumé, qu'ajouterai-je? Les Cisterciens ont introduit l'ogive jusque dans le Midi, en leurs abbayes de Silvacane et de Fontfroide du Narbonnais. M. Anthyme Saint-Paul a signalé des voûtes à nervures au pied même des Pyrénées, à Bonnefont-de-Comminges. Si l'art gothique n'a pas, en dehors de son cercle natal, de bien actifs foyers, M. Gonse a supérieurement démontré qu'il s'étend sans cesse et qu'à la fin du XIIe siècle, il est déjà implanté, sinon populaire, en toutes nos régions. Mais nous avons assisté au radieux épanouissement du principe. Notre-Dame de Paris est déjà debout; Philippe-Auguste règne sur la France; les communes florissent; les évêques sont profondément respectés en leur pouvoir spirituel et pourvus largement des biens de ce monde; les corporations laïques abondent en habiles artistes, en ouvriers excellents. L'heure est, vraiment, aux œuvres colossales. Les grandes cathédrales surgissent à l'envi.

L. DE FOURCAUD.

(*La suite prochainement.*)







THOMAS LAWRENCE

ET

LA SOCIÉTÉ ANGLAISE DE SON TEMPS

(TROISIÈME ARTICLE[1])

IV

HAUTS ET BAS



L y a dans la vie de tous les artistes des années où ils ne sont pas en train : c'est même à ce signe que, suivant une certaine esthétique, on peut reconnaître le véritable artiste. Mais le génie de Lawrence avait cela de particulier que ce n'est point pendant des années, c'est pendant des séries d'années successives qu'il lui arrivait de n'être pas en train : et peut-être est-ce aussi un trait original, dans le cas de Lawrence, que ces années où il n'était pas en train étaient précisément les années où il produisait le plus grand nombre d'ouvrages, comme si son pouvoir créateur avait évolué en raison inverse de sa fécondité.

Cette fécondité pourtant était la conséquence, non la cause, des périodes fâcheuses de la carrière de Lawrence. La cause réelle de ces périodes de mauvais travail paraît avoir toujours été le trop grand

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, p. 112.

succès, la surabondance des compliments et des récompenses. Pour se secouer et pour se reprendre pleinement à son vieux rêve d'idéal, Lawrence avait besoin d'être excité par les attaques de la critique, ou par l'indifférence du public, ou par le triomphe d'un confrère. Alors il retournait contre le mur et laissait inachevés à jamais les trois quarts des portraits de dames et de grands seigneurs à la mode qu'il avait commencés ; il essayait de nouveau d'approfondir le génie des maîtres, et de se constituer à lui-même un style qui fût digne des leurs. Encore ce noble effort n'avait-il chance d'aboutir que sous la poussée d'ennuis domestiques, de besoins d'argent plus vifs qu'à l'ordinaire, de tout ce qui a généralement pour effet de rendre plutôt malaisés la patiente application et le calme travail. Mais sitôt que revenaient le bien-être matériel, la faveur des princes ou du public, l'admiration des connaisseurs, c'en était fait de l'heureuse période de progrès vers l'idéal. L'atelier de Lawrence se remplissait de nouveau de portraits ébauchés; de tous les coins des têtes surgissaient, des têtes toutes luisantes de peinture, et sans corps, sur le fond blanc de la toile, si bien que plusieurs visiteurs nous ont transmis la singulière impression que leur avait inspirée la vue de ce grand hall peuplé d'innombrables fantômes joufflus et souriants. Et autour de ces têtes, les reprenant l'une après l'autre, Lawrence disposait des paysages d'une fantaisie affectée et trop souvent ridicule ; il exagérait les excentricités des toilettes ; il multipliait les galons, les décorations, les ornements de toute sorte. Parfois une heureuse trouvaille de dessin et de couleur le tenait en arrêt; il laissait le tableau inachevé, recommençait un nouveau portrait, se promettant de revenir à celui-là quand il aurait la main plus reposée et l'esprit plus actif; mais alors il lui fallait recevoir des visiteurs, convenir d'un costume et d'une pose avec un modèle nouveau, répondre à une invitation à dîner. Les journées se passaient et le pauvre Lawrence songeait avec tristesse qu'il ne pourrait pas revenir de sitôt à ses belles ambitions artistiques des années passées.

Tel est le tableau que présente, de 1800 à 1820, la carrière de Lawrence : l'évolution de son art pendant cette série d'années se trouve ainsi dans un rapport constant avec les divers événements de sa vie privée.

La période qui s'étend de 1802 à 1810 est la plus longue et la plus remarquable des belles périodes de l'art de Lawrence : c'est d'elle que datent ses œuvres typiques, celles où se reconnaît le mieux l'heureuse originalité de son génie.

En 1802, il envoie à l'Académie neuf portraits, dont quelques-uns assez médiocres, comme celui de *M. G. Stonestreet, esquire*, peint pour la Compagnie d'assurances le *Phénix*, celui de *Sir W. Grant, maître des rôles* (gravé par R. Golding), et même le portrait fameux du fameux Erskine, malgré que le peintre ait su, au dire d'un contemporain, « y exprimer d'une façon remarquable l'énergie du caractère du modèle » ; mais à côté de ces œuvres banales, l'Exposition de 1802 contenait un portrait de femme qui peut être regardé comme un des meilleurs spécimens de la manière colorée et romantique de Lawrence, le portrait de la *Marquise d'Exeter*, gravé dès 1803 par S. W. Reynolds, et plus tard par M. C. Wass.

Les cinq portraits exposés en 1803, les six portraits exposés en 1804 et les cinq portraits exposés en 1805 marquent un progrès ininterrompu dans l'épuration du style et le souci de la vérité artistique. Pas une de ces œuvres où l'on ne sente un effort à faire autre chose qu'un simple portrait. Tantôt, comme dans le portrait de *Lord Thurlow* ou de *M. Wyndham* (gravé par Fry et Alais), l'expression est poussée à ses dernières limites et domine toutes les autres qualités ; tantôt, comme dans le portrait de *Mistress Siddons*, de 1804 (gravé par W. Say en 1810), tout est subordonné au charme de l'aspect général, et le portrait devient une gracieuse composition. Les autres portraits de ces trois années qui ont été gravés, celui de *Kemble* (gravé par Say en 1826), celui de *Lord Amherst* (gravé par Freeman), celui de *M. Hoare* et celui de l'évêque de Gloucester, *Georges-Isaac Huntingford* (gravés par W. Meyer) mériteraient également d'être signalés dans une liste des œuvres importantes et caractéristiques de Lawrence.

C'est que, malgré de nombreux succès mondains, Lawrence se sentait un peu oublié du public, dans le fracas des événements politiques de ces mémorables années, et son travail témoigne de plus de qualités encore dans les années suivantes, où les embarras d'argent habituels du peintre se trouvèrent aggravés et compliqués encore d'une aventure aussi fâcheuse qu'imprévue.

Lawrence avait exposé en 1802 un mauvais portrait de la princesse de Galles et de sa fille, la princesse Charlotte. Il était allé peindre ce portrait, l'année précédente, au château de Montague-House, où résidait la royale princesse, et voici maintenant que, dans un procès en adultère intenté par le prince de Galles à sa femme, le peintre du portrait se trouvait impliqué, et qu'on l'accusait d'avoir employé pour le plus grand dommage du fils de son roi les nuits qu'il avait passées sous le toit de Montague-House.

Dans l'*affidavit* qu'elle rédigea pour se disculper, en 1805, la princesse de Galles nia de la façon la plus formelle que ses relations avec Lawrence eussent eu jamais un caractère d'intimité. « M. Lawrence avait commencé, dit-elle, un grand portrait de moi et de ma fille. Miss Garth et miss Hayman se trouvaient au château dans le même temps. M. Lawrence fit part à miss Hayman de son désir d'être autorisé à passer quelques nuits à Montague-House, afin de pouvoir travailler à son tableau le matin avant que la princesse Charlotte et moi-même ne commencions à poser. C'est une requête de même genre que m'avait adressée sir William Beechey, lorsqu'il peignait mon portrait. M. Lawrence occupait la même chambre qu'avait alors occupée sir William Beechey, une chambre située dans l'extrémité du château tout à fait opposée à celle où étaient mes appartements. M. Lawrence ne dînait même pas avec moi : on lui servait son dîner dans sa chambre. Après le dîner seulement il descendait au salon où mes dames et moi nous nous tenions dans la soirée. Quelquefois il y avait un concert, où il prenait part; quelquefois aussi il lisait des vers. »

Cette déclaration concordait avec une absence si complète de preuves décisives à l'appui de l'accusation, que Lawrence n'eut à souffrir dans le procès aucun dommage effectif. Et c'est en vérité fort heureux pour lui : car, en dépit de l'absence de preuves, et du témoignage de la princesse, il n'est pas du tout certain qu'il ait borné sa galanterie envers son royal modèle à lui faire visite le soir au salon, devant les dames de la suite, à lui chanter les romances à la mode et à lui réciter des vers. D'une lettre adressée à Lawrence par une dame de la maison royale, et citée par Williams, il ressort en effet que le peintre avait fait mention à cette dame de la très spéciale faveur à lui témoignée par la princesse de Galles. La même dame, dans une autre lettre, parle à Lawrence du danger où il a été un moment de « perdre la tête ».

Et en effet il semble bien que le malheureux Lawrence perdit la tête dans cet incident, poussé sans doute par un trop naturel désir de la garder sur ses épaules. Au lieu de s'en tenir à l'*affidavit* d'Amélie-Caroline et de se cacher dans un coin pour attendre l'oubli complet de l'aventure, il eut l'idée de protester lui-même, par des lettres publiques, de l'innocence de ses relations avec la pauvre princesse, et cela lorsque déjà les juges lui avaient donné gain de cause, comme s'il croyait que leur verdict n'avait pas tranché le débat. « L'indiscrétion en pareille matière, dit justement Charles

Blanc, ne résulte pas moins quelquefois d'une négation retentissante que d'un aveu. » Lawrence en effet paya cher la maladresse de cette protestation : les dames de l'aristocratie anglaise jugèrent à propos de s'en offenser. On murmura dans les salons que le jeune peintre n'avait pas eu, ni au début ni dans la conclusion de l'affaire, la tenue qui convenait à un gentleman, et on se mit un temps à faire mine de le dédaigner.

Ce malheur fut, en fin de compte, un bonheur, car il valut à l'art anglais quelques-uns de ses chefs-d'œuvre. Le zèle de Lawrence, son application au travail, son effort pour atteindre à l'art tel qu'il le concevait, n'ont jamais avant ni depuis été si manifestes, et ne lui ont mieux réussi. De ses six envois à l'Exposition de 1806, trois au moins sont des chefs-d'œuvre : le portrait de *Lord Ellenborough* (gravé par Sievier), celui de *Sir Joseph Banks* (gravé par Évans et par Carden), qui a longtemps appartenu au British Museum, et celui du *Comte de Malmesbury* (gravé par Ward). Encore ces trois portraits ne sont-ils que de la peinture d'occasion en comparaison des deux tableaux que Lawrence envoya à l'Academy l'année suivante, en 1807 : le portrait de *M. Berkeley Paget* et le premier *portrait de famille des Baring* (gravé par Charles Turner), où sont représentés, occupés à une consultation financière, Sir Francis Baring, le fameux banquier, son frère M. John Baring, et M. C. Wall, son gendre.

Toutes les qualités du génie de Lawrence se trouvent, et portées à leur plus haute perfection, dans cet admirable tableau, infiniment supérieur au tableau de Reynolds dont il est inspiré. Au lieu de la froide et savante correction de Reynolds, qui n'a groupé ses personnages que pour faire trois portraits sur une seule toile, c'est ici la vie même, et rendue avec une force d'expression, une justesse et une variété de mouvement, une beauté de lignes et de couleurs tout à fait magistrales.

Les contemporains eux-mêmes de Lawrence, d'ailleurs, ne se sont pas trompés sur la valeur de ce tableau. C'est lui que les critiques s'accordaient à considérer comme le morceau le plus remarquable de l'Academy en 1807, malgré que Hoppner et Opie, et tous les rivaux jeunes et vieux de Lawrence, fussent représentés par d'excellents morceaux à cette Exposition, l'une des plus brillantes dont on ait gardé le souvenir. « Le groupe de la famille Baring, écrit un critique du temps, pourrait être appelé un beau tableau vénitien, car il possède toute la luxuriance et tout l'éclat splendide d'un Paul Véronèse. Au centre est un noyau de belle couleur chaude, délicieux à l'œil avec

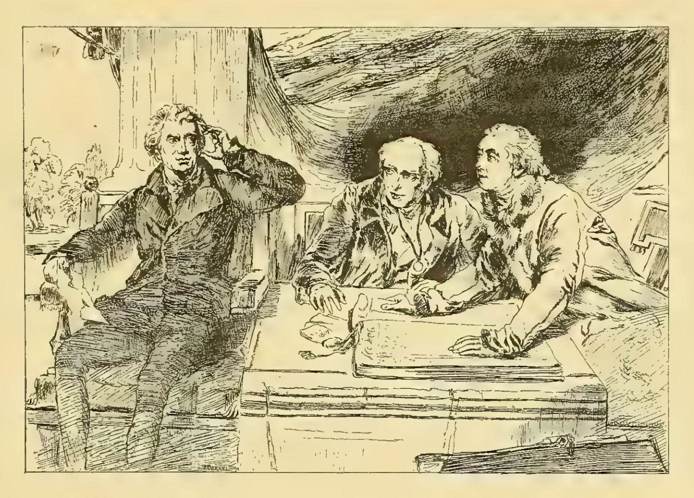
la variété de ses nuances; à l'entour, dans un arrangement excellent, juste autant de couleur plus froide qu'il en faut pour mettre en valeur le morceau du milieu. Le sujet est bien inventé, les figures composées d'une façon intéressante et les visages peints admirablement. L'air et l'expression de Sir F. Baring, en particulier, sont d'un effet saisissant. Le peintre a trouvé nécessaire d'introduire dans le tableau beaucoup de draperies, mais il a su disposer ces draperies et en rendre les plis avec un goût parfait. »

Le portrait du *duc d'Aberdeen* (gravé par Turner), le portrait de *M. J. Farington*, collègue de Lawrence à la Royal Academy (gravé par H. Meyer), les portraits de *Lord Castlereagh* et de *Lord Melville* (gravés par C. Turner), le portrait de *Canning* (gravé par Say), le portrait posthume de *Pitt* (gravé par S. W. Reynolds et par C. Turner), et tous les autres portraits d'hommes politiques envoyés aux Expositions de 1808 et de 1810, sans avoir l'originalité ni l'ampleur de la *Famille Baring*, sont encore les œuvres d'un maître portraitiste, très soucieux de l'expression, possédant à fond les artifices de son métier, et jaloux de garder en toute circonstance sa pleine dignité artistique. La plupart de ces modèles fameux auraient même sans doute préféré avoir affaire à un peintre qui s'occupât davantage de les faire ressemblants et qui cherchât moins à représenter le fond de leur âme sous les traits de leur visage. Mais Lawrence n'a peint dans ces belles années qu'un seul tableau que l'on puisse mettre en regard de sa *Famille Baring*, et c'est encore un portrait en groupe des membres de la famille Baring, une composition à peu près dans le genre de celle de 1807, mais où figurent cette fois lady Baring (qui d'ailleurs était morte au moment où Lawrence peignit son tableau), sa fille, Mme Wall, son fils T. Baring et ses petits-fils. L'œuvre nouvelle est plus enjouée, plus légère que la précédente. Peut-être y trouvera-t-on, en revanche, moins de cette forte vérité naturelle qui fait de la première *Famille Baring* un des chefs-d'œuvre du portrait; mais jamais Lawrence, qui passe pour le plus gracieux des peintres d'enfants, n'a peint des figures d'enfants aussi gracieuses et aussi vivantes que celles qu'il a mises au premier plan de ce tableau.

Lawrence lui-même, d'ailleurs, paraît avoir toujours senti la grande valeur artistique de ces portraits de la famille Baring. « C'est, dit-il du second, une œuvre d'une exécution très difficile; mais elle contient beaucoup de nature, la couleur et l'effet y sont portés plus loin, et *appuyés sur des principes plus hauts* que dans aucun autre de mes tableaux, et cela avec plus d'harmonie d'ensemble, et

une moindre part laissée à mes défauts. Elle a *moins de manière* et *plus de style* que le reste de ce que j'ai fait. »

Nous transporterions volontiers sur le premier des deux tableaux ce que Lawrence affirme là du second ; mais la citation nous intéresse surtout par la preuve qu'elle nous donne encore des préoccupations artistiques du maître. Ce qu'il s'est toujours désespéré de n'avoir pu réaliser, c'est « un art où la couleur et l'effet s'appuient sur des principes plus hauts » que dans l'art tout mondain qu'il pratiquait



LA FAMILLE BARING, D'APRÈS LE TABLEAU DE TH. LAWRENCE.

d'ordinaire, un art « où il y ait moins de manière et plus de style ».

Et par un phénomène bizarre, mais dont la vie de Lawrence offre à tout moment des exemples, c'est au lendemain de ces excellentes déclarations que Lawrence revient à ses habitudes de facile travail mondain, et que, tandis qu'on s'attend à voir encore se purifier et se développer l'artiste, de plus en plus reparaît le peintre à la mode des modèles à la mode. Le succès de la seconde *Famille Baring*, la mort de Hoppner (mort en 1810), dont il a écrit lui-même qu'elle le laissait sans rival, et puis aussi l'oubli qu'amènent les années avaient enfin relevé le peintre du discrédit où il était tombé après la fâcheuse affaire de la princesse de Galles. Les dames élégantes avaient recommencé à encombrer son atelier. Et parmi les

six portraits exposés en 1811, rien ne rappelle plus la *Famille Baring*, ni le pompeux portrait de *Warren Hastings*, ni les portraits de *Mistress Stratton* (gravé par C. Turner), des *enfants de M. Labouchère* (gravé par Ward) et du fâcheux peintre d'histoire anglo-américain *Benjamin West* (gravé par Rolls); et les envois de 1812 valent moins encore que ceux de 1811, malgré que les portraits du *duc de Lonsdale* et de *Sir W. Curtis* aient été jugés dignes d'être gravés (le premier par W. Meyer, le second par Sharp), et malgré qu'un prétentieux portrait de *Kemble* en *Caton méditant sur le Phédon* (gravé par Ward) ait d'abord paru à Lawrence comme le meilleur de ses portraits de Kemble.

Les portraits exposés en 1813 ne sont plus, comme ceux des deux années précédentes, des œuvres simplement médiocres. Lawrence, après une longue hésitation, s'est manifestement décidé à sacrifier le grand art, les « hauts principes » et le « style » pour se remettre à l'art tout élégant, tout convenu et tout féminin, qui autrefois déjà lui avait valu de si précieuses faveurs. Cet art, à dire vrai, n'avait guère l'occasion de se manifester dans la plupart des portraits envoyés à l'Academy en 1813. Ni le *Lieutenant général sir T. Graham* (gravé par Meyer), ni le *marquis Wellesfey* (gravé par C. Turner), ni le célèbre mécanicien *James Watt* (gravé par Turner et par Tomkins), aucun de ces grands personnages ne pouvait donner lieu à de très mondaines peintures. Aussi bien est-ce leurs noms seuls et leurs qualités qui ont fait le succès de leurs portraits; tandis que le morceau vraiment important de l'envoi de 1813 a été sans contredit ce joli portrait de la *Comtesse Grey*, dont S. Cousins a fait en 1831 une excellente gravure. Avec *Miss Farren*, c'est un des plus parfaits spécimens d'une peinture qu'on aurait pu croire destinée à perdre vite tout son charme, et qui pourtant se maintient à travers les années, gardant toujours le même petit parfum d'élégance facile.

De 1814 à 1819, les portraits de Lawrence se ressentent presque tous de la vie mondaine et brillante que le peintre eut alors l'occasion de mener. Ce sont des œuvres plus importantes de beaucoup par les noms et les qualités de leurs modèles que par leur propre mérite artistique. Souvent, il est vrai, de gracieux détails dans la disposition des lignes ou le choix des couleurs viennent rappeler qu'on a affaire à un grand peintre; mais dans l'ensemble on peut dire que ces années ont été nulles au point de vue du développement du génie de Lawrence. C'est que la vogue était revenue plus puissante que jamais. Le peintre avait regagné la faveur de la Cour, la faveur des

dames, la faveur du public. Aucun rival sérieux ne lui faisait concurrence : sa gloire était devenue européenne, et dans le monde entier chacun lui faisait fête.

Pour résister à toutes ces flatteries de la destinée, et pour s'acharner à n'être pas satisfait de soi-même alors que tout le monde en était si enchanté, il aurait fallu un autre caractère et d'autres habitudes morales que le caractère et les habitudes morales de Lawrence. Ce n'est pas que les belles aspirations de son âme se soient, alors ni jamais, complètement amorties : de temps à autre, sous les expressions d'enivrement et de triomphe, sa correspondance laisse passer l'écho d'un regret, ou, si l'on veut exagérer les nuances, d'un remords. Mais les circonstances sont trop pressantes et trop multipliées : à tout moment c'est une nouvelle occasion qui s'offre de briller, d'être aimable et aussi de jouir de la vie. Tout concourt pour constituer à Lawrence une existence idéale de peintre mondain ; et tout concourt aussi pour le forcer à devenir purement et simplement un peintre mondain, au lieu du noble et consciencieux artiste qu'il avait naguère rêvé d'être.

Dès le printemps de 1814, il s'installe dans cette somptueuse maison de Russell Square, qu'il ne cessera plus désormais de vouloir orner de tableaux anciens, de meubles de prix, d'œuvres d'art de toute sorte. Il commence vers le même temps à se passionner pour les dessins des maîtres, et à rêver de s'en former une collection plus complète et plus belle que toutes celles qui existent. Pour orner sa maison, pour acquérir des dessins, il faut d'abord gagner beaucoup d'argent, et Lawrence n'est pas plutôt installé à Russell Square que son atelier est déjà rempli de portraits ébauchés. Lui-même raconte en riant qu'il a toujours depuis lors accepté de faire infiniment plus de portraits qu'il n'aurait pu en faire en travaillant jour et nuit. Du moins, il va le plus vite qu'il peut, absolument contraint à laisser de côté toute préoccupation d'idéal, dans ces portraits qu'il s'agit d'expédier en une séance. La multitude des commandes acceptées, aussi, ne peut manquer de le tourmenter : comment songerait-il à tirer un parti artistique d'un modèle qu'il a devant lui, lorsqu'il sent qu'un autre modèle est là qui s'impatiente de l'attendre, et qu'il avait à la même heure donné rendez-vous à d'autres modèles, et qu'il va s'attirer toutes sortes de désagréments s'il ne s'empresse de trouver des excuses !

Vers le même temps, Lawrence commence une série de voyages à l'étranger, où les musées et collections ne laissent point de le

passionner, mais sans que l'abondance de ses visites et de ses relations mondaines lui permette de compléter à loisir son éducation artistique en présence des chefs-d'œuvre.

C'est ainsi que lorsqu'il vient en 1814 à Paris, où se trouvaient encore les merveilles rapportées de tous les coins de l'Europe par Napoléon, il a manifestement trop de choses en tête pour profiter autant qu'il aurait voulu des exemples qui s'offrent à lui. Il dit bien que le Louvre « est la plus noble réunion d'œuvres du génie humain que le monde ait jamais pu voir, que son attente y est fort dépassée, que la *Transfiguration* de Raphaël est la merveille par excellence, et qu'il s'afflige infiniment de songer que cette superbe collection va être bientôt dispersée »; mais ce qui l'occupe évidemment plus encore et d'une façon plus constante pendant ce premier séjour à Paris, c'est la vie et les mœurs françaises, et le spectacle de cette élégance parisienne qu'enfin il peut étudier après s'en être toujours montré si curieux.

Les événements de la politique aussi le passionnent : il voit Paris au lendemain du départ de Napoléon pour l'île d'Elbe, et l'empereur déchu fait naturellement le sujet de toutes les conversations qu'il entend. « Personne ne peut voir la France et Paris, écrit-il lui-même, sans saluer la grandeur et l'ampleur des conceptions de cet homme. J'en parle au présent, mais c'est que partout il est; et il est aussi impossible de le mettre à part de la grandeur de sa patrie que d'effacer le soleil. »

Le succès personnel de Lawrence dans les salons fraîchement rouverts de l'aristocratie parisienne paraît avoir été considérable. Peut-être avait-il apporté avec lui à Paris le bruit des succès qu'il avait obtenus à l'Exposition de Londres cette année-là. Peut-être lui avait-il suffi, pour séduire les Parisiens, du grand charme de ses manières, de la variété de sa conversation, de cette expression douce et un peu mélancolique que l'on retrouve dans ses portraits. Toujours est-il qu'il y fut reçu à merveille, et qu'il serait devenu, chez nous comme à Londres, le peintre à la mode, si le prince régent ne l'avait rappelé en Angleterre pour peindre les portraits des souverains alliés contre Napoléon, de leurs ministres et de leurs généraux. Pendant plusieurs mois, Lawrence se tint en permanence à York House (une dépendance aujourd'hui démolie du palais de Saint-James) et expédia les monotones et ennuyeux portraits qui garnissent aujourd'hui, au château de Windsor, la salle de Waterloo. Blücher, Platow, Metternich, Humboldt, Wellington, et une foule d'autres

personnages fameux défilèrent devant le peintre, qui paraît s'être attaché surtout à n'omettre aucun détail des galons de leurs uniformes et de leurs décorations. Peut-être, au surplus, était-ce précisément ce que ces nobles modèles attendaient de lui, car tous furent enchantés de leurs portraits, et aussi le prince régent, et surtout, dit-on, l'empereur de Russie, qui eut le premier l'idée qu'un peintre aussi habile et d'aussi excellentes manières méritait bien d'être anobli. C'est, en effet, sur le conseil d'Alexandre Ier que le prince régent donna le titre de chevalier à Lawrence, le 22 avril 1815; il était d'ailleurs en veine d'anoblir ses sujets, et jamais, avant ni après, on ne vit en Angleterre une pareille distribution de titres.

Les années qui suivirent ne furent pas moins fertiles pour Lawrence en honneurs et triomphes de toutes sortes. A l'exposition de 1815, la critique compara son portrait de *M. Hart Davis* aux chefs-d'œuvre du Titien. En 1816 le portrait de *M. Angerstein* (celui que possède aujourd'hui la National Gallery), le portrait de l'*évêque de Londres* et celui de l'*évêque de Durham*, portèrent plus haut encore sa réputation. L'Académie de Saint-Luc à Rome l'élut titulaire, sur les instances de Canova, qui l'admirait infiniment, et dont il a, cette même année 1816, exposé le portrait. En 1818 ce fut au tour de l'Académie américaine des Beaux-Arts, à qui il fit hommage d'un grand portrait de l'Américain *Benjamin West*. La même année 1818, après avoir achevé les portraits du prince Léopold et de la princesse Charlotte, il reçut du Prince Régent l'ordre d'aller peindre les portraits des membres du Congrès d'Aix-la-Chapelle. Là encore, c'est surtout des uniformes et des décorations qu'on lui demandait de peindre, et il s'est assez strictement conformé à ce qu'on exigeait de lui. Sauf un ou deux portraits, notamment celui de l'*Empereur d'Autriche* (aujourd'hui à Windsor Castle), cette seconde série de portraits de princes, de généraux et de diplomates est aussi froide et aussi monotone que la première. Les préoccupations artistiques semblent d'ailleurs avoir eu ces années-là moins de place que jamais dans l'esprit de Lawrence. Sa correspondance ne contient que des récits de fêtes, de réceptions, de conversations avec les ducs et les marquises.

Voici un curieux fragment d'une lettre qu'il écrivait d'Aix-la-Chapelle à sa nièce, le 26 novembre 1818 :

« Il n'y a eu ici que fort peu de cette gaîté que l'on aurait pu attendre de la rencontre de tant de personnages si illustres. Quelques concerts (où Catalani a chanté plus merveilleusement que jamais),

et, je crois, seulement deux bals. Le premier a eu lieu avant mon arrivée : j'ai vu le second, où les trois souverains ont dansé la polonaise, ou plutôt l'ont marchée, avec plusieurs dames. Il y avait une abondance infinie d'étoiles et de diamants, et une grande disette de beauté. Lord Castlereagh était à beaucoup près le plus bel homme de toute la salle, encore que le haut de la figure de l'Empereur de Russie soit plein de noblesse. L'Empereur François, en parlant, a un visage qui est la bienveillance même, et c'est une expression que j'ai eu le bonheur de saisir. Le roi de Prusse est de taille plus haute que les deux autres souverains, mais ses manières ont plus de réserve. Il a le visage bon, et paraît d'une nature franche et généreuse. La Princesse de Tour et Taxis est charmante d'aspect et de manières... L'Empereur de Russie m'a commandé une copie de son portrait pour l'Impératrice douairière, aussi une copie des portraits de l'Empereur François, du roi de Prusse, du Prince Régent et du duc de Wellington en grand costume de l'Ordre de la Jarretière. Le roi de Prusse m'a commandé pour Berlin une copie de son portrait, de ceux des deux empereurs et de celui du Prince Régent, en tenue militaire. Tous les ministres demandent également des copies de leurs portraits, le prince Hardenberg, le prince Metternich, le comte Nesselrode, le duc de Richelieu... »

A Vienne, où il se rendit après le Congrès d'Aix-la-Chapelle, Lawrence n'eut guère davantage le loisir de s'occuper de questions artistiques. « J'ai passé toutes mes heures de liberté dans les premiers cercles de la ville », écrivait-il plus tard au sujet de ce séjour à Vienne. C'en eût été fait à jamais, sans doute, de son originalité, et de ses rêves d'idéal, et peut-être de sa gloire, si un message de la Providence n'était venu le tirer de Vienne, sous la forme d'un ordre du Prince Régent lui enjoignant de se rendre à Rome pour terminer la série de ses portraits officiels par les portraits du Pape et du cardinal Consalvi. La vue de Rome seule, pouvait rappeler à Lawrence combien il y avait loin du métier qu'il faisait à l'art qu'il aurait pu faire ; et c'est de Rome, en effet, que date son relèvement définitif, son dernier effort pour concilier ses ambitions artistiques avec sa situation mondaine. « Peut-être, suivant l'expression de Lord Ronald Gower, Lawrence a-t-il été touché à Rome de l'esprit d'art divin qui s'attarde encore parmi les ruines de la Ville Eternelle, et qui hante encore les galeries du Vatican. »

Mais avant d'aborder cette période finale de la vie du maître, il faut que nous indiquions les titres de ses principaux envois aux

Expositions des années précédentes, de ceux en particulier qui ont été reproduits par la gravure.

Ce sont, en 1814, les portraits du *Vicomte Castlereagh* (gravé par Turner) ; de *Lady Leicester* (gravé par Henry Meyer et par Mac Innes) ; du *Duc d'York* (gravé par Turner) ; de *Lady Emily Cowper* (gravé par Jackson, dans l'*Œuvre de Lawrence* sous le titre du *Bouton de Rose*) ; du petit *William Lock* (gravé par Humphreys). En 1815, en outre du portrait de *M. Hart Davis* (gravé par Sharp) dont nous avons eu déjà l'occasion de parler, et du portrait de *Mistress Wolff*, femme d'un consul danois, et qui paraît avoir été longtemps la maîtresse de Lawrence, le catalogue de l'Academy indique les portraits de *Metternich* (gravé par Cousins et par Lewis) ; de *Wellington* (gravé par Bromley) ; de *Blucher* (gravé par Wagstaff). Le portrait de *Mistress Wolff* a été gravé par Cousins : c'est un des chefs-d'œuvre de ce maître, le plus fidèle traducteur du talent de Lawrence. En 1816, ce sont les portraits de *M. Angerstein* (gravé par Fry et Scriven) ; de l'*évêque de Londres* (gravé par Turner et par Jackson) ; de l'*évêque de Durham*, de *sir H. Torrens* et de *Lady Wigram* (gravés par Turner).

En 1817, le *lieutenant général marquis d'Anglesea* (gravé par Turner, par Freeman et par Jackson) ; *Lord Lynedoch* (gravé par S.-W. Reynolds) ; *M. Jekyll* (gravé par W. Say) ; *Mistress Arbuthnot* (gravé par Giller) et *les fils de M. Patterson* (gravé par John Bromley sous le titre de les *Amusements rustiques*). Enfin l'Exposition de 1818 contenait, avec un second portrait de *Wellington*, montant le cheval qu'il montait à Waterloo (gravé par M. Bromley), les portraits de *M. W. Morgan* (gravé par Turner) et de *Lady Acland' avec ses enfants* (gravé par Cousins). Mais mieux vaudrait en vérité, oublier même les titres de ces portraits, que toute l'adresse des graveurs n'empêche point d'être les plus froids, et les plus maniérés et les plus insignifiants des portraits de Lawrence.

T. DE WYZEWA.

(*La fin prochainement.*)

CORRESPONDANCE DE BELGIQUE

UN nouveau musée vient de surgir à Anvers, si largement pourvu déjà de trésors artistiques. Étant donné qu'aux termes du dictionnaire le musée est un « lieu public ouvert à l'étude », l'intitulé est de tout point légitime appliqué à la nouvelle galerie que la famille Kums vient de rendre, sans formalité aucune, accessible à tous, et d'installer avec une splendeur dont seuls les palais d'Italie fournissent l'exemple. Même à Anvers, où pourtant abondent les anciennes et fastueuses demeures, l'hôtel du Marché aux Chevaux est un type exceptionnellement complet d'architecture privée de l'époque où, déchue de sa puissance commerciale, la reine de l'Escaut se faisait gloire encore de son passé artistique. Tous les efforts de la richesse moderne n'arrivent pas à égaler, en sa simplicité de bon goût, le caractère de ces opulentes demeures du siècle passé. Le Louis XVI flamand, très influencé par le style en honneur à Vienne et à Amsterdam à l'époque où la France lui dut tant de merveilles, est loin de soutenir la comparaison avec les délicieuses créations qui le caractérisent dans toute sa pureté. En revanche, il a des accents qui ne sont pas sans charme et, à Anvers, tout particulièrement, il revêt une solennité qui s'explique et se justifie par le fait de son adaptation à des besoins spéciaux nés du faste déployé par quelques grandes familles. On se sent très impressionné en franchissant le seuil de l'hôtel Kums, de ces portiques à colonnes géminées, se détachant sur les frondaisons d'un véritable parc orné de statues contemporaines de l'édifice. Il y a là aussi un grand salon de style Louis XV un peu attardé, tout garni de splendides tentures dans le goût de Parrocel, procédant de la manufacture bruxelloise du dernier siècle. Le meuble est en parfaite harmonie avec cette décoration, à l'exception toutefois de deux vases de porcelaine impériale de Russie, hauts de près de deux mètres et jadis offerts par l'empereur Alexandre au duc d'Osuna. Je n'hésite pas à dire que les tableaux ne souffrent en rien du voisinage de toutes ces splendeurs.

M. Kums, pour former sa galerie, avait disposé de trois choses essentielles : la place, le temps et la fortune; j'y ajouterais bien aussi le goût, mais alors en sous-ordre, car à quoi servirait d'avoir le goût de belles choses quand fait défaut le moyen de les acquérir ? Mais à coup sûr c'est chose remarquable de trouver chez

un particulier de très simples allures, une collection de quelque deux cents œuvres, représentant, en anciens et en modernes, les noms les plus estimés de la peinture. Même à Anvers, ces choses sont devenues rares, et je crois bien qu'étant donné sa composition et son importance numérique, la collection Kums pourrait revendiquer la première place parmi les ensembles de l'espèce d'origine récente.

M. Kums était surtout un éclectique. Sans dédaigner les maîtres nationaux, il ne se préoccupait nullement d'ériger un monument à leur gloire, et savait surtout se tenir en garde contre les dangers de vouloir à tout prix représenter l'ensemble de l'École, en décorant de noms pompeux des productions d'ordre inférieur. Si l'attribution de ses tableaux n'est pas toujours correcte, les tableaux eux-mêmes sont toujours de fort bonne qualité. Quant aux modernes, la mode n'a nullement guidé ses choix et l'on peut dire qu'en dehors de quelques sacrifices inévitables aux nécessités locales, sa galerie ne contient que des maîtres d'une réputation consacrée.

Le catalogue, car il y a un catalogue, — un peu arriéré sous le rapport des données biographiques, — mais où les tableaux sont fort bien décrits, contient 169 numéros, dont cent pour les maîtres anciens. La plus grande de ces toiles est un Jordaens, large de plus de deux mètres et demi, haut de plus de deux mètres, représentant un *Repos de Diane*, peint certainement en collaboration avec Van Utrecht. En jugeant par une ancienne estampe, la chasseresse ne fut pas toujours aussi vêtue qu'elle l'est aujourd'hui. Il fut longtemps de mode de donner aux personnages mythologiques de ces costumes d'emprunt, mode en réalité très malheureuse, car elle a eu pour conséquence de fausser l'esprit de bien des œuvres. Le Jordaens n'en est pas moins d'excellente qualité et si les repeints ne sont pas indélébiles, passons-y l'éponge.

Quelques œuvres de l'École hollandaise peuvent compter parmi les perles de la collection.

Le *Maître d'École* de Jean Steen, de l'ancienne collection Geelhand de Labistraete, — collection anversoise, — est de la meilleure qualité du maître. On en peut dire autant du Metzu provenant de la collection de Beurnonville, un intérieur à deux personnages où un homme allume sa pipe près d'une femme qui lui verse à boire. L'*Intérieur* d'Ostade, deux joyeux buveurs, vus jusqu'aux genoux, a les meilleures qualités du maître. Quant à l'*Intérieur rustique*, daté de 1647, il semble mieux en rapport avec le faire d'Isaac Ostade à l'époque dont il s'agit. Le *Moulin à eau*, de Hobbema, provient de la collection Beurnonville. Il est daté de 1662. Le Van der Heyden, avec figures d'Adrien Van de Velde, est de la meilleure qualité du maître. Le portrait de femme, de Frans Hals, provient de la collection Lissingen; il est daté de 1640. Le portrait d'homme qui faisait le pendant de cette excellente peinture, gravée par M. Unger, a été mentionné à tort par M. Bode comme ayant passé également dans la galerie Kums. Le Pierre de Hooch, œuvre d'ailleurs exquise, a si complètement l'apparence des intérieurs de Koedyk qu'on a grand'-peine à ne pas croire à l'intervention de ce charmant artiste. Le Thomas de Keyser, *Intérieur de famille*, provient de la collection Secrétan; l'*Astrologue*, de Van der Meer, est celui de la collection Pereire; les *Bulles de savon*, de Mieris, ont été reproduites dans la galerie Le Brun.

De Rembrandt je n'ai à signaler qu'une figure en pied, de petit format, un *Oriental*, d'aspect assez analogue à la peinture de la collection Dutuit, mais bien

différente sous le rapport de l'exécution. Non signée, d'ailleurs, l'œuvre ne pourrait appartenir qu'à la jeunesse du maître si tant est qu'elle puisse se réclamer de lui. Quant à l'estampe de la *Prédication de Saint Jean-Baptiste,* longuement décrite sous le n° 131, les iconophiles savent suffisamment qu'elle n'est point l'œuvre de Rembrandt, mais gravée par Dietricy d'après une de ses peintures.

Un mot en passant d'un Salvator Rosa de première qualité, intitulé *Le Vigneron,* figure jusqu'aux genoux et un peu plus petite que nature. C'est une des pages capitales de la galerie. Un portrait de jeune femme, par Goya, provenant de la collection Salamanca, l'emporte de beaucoup sur une tête d'infante attribuée à Velasquez.

Que Rubens, Van Dyck et Teniers soient ici, on s'y attend bien. M. Kums a eu la discrétion de s'en tenir pour chacun d'eux à des œuvres possibles, sans courir après les grandes pages qu'il faut bien se résoudre à laisser aux galeries anciennes. Le *Paracelse,* de la collection Blenheim, est, à tous égards, intéressant. Il en existe des estampes fort anciennes, non seulement celle de Van Sompel, citée par le catalogue, mais une excellente petite pièce de John Payne où manque le fond de paysage du tableau. La grisaille du portrait d'Olivarez, avec l'encadrement gravé par Pontius, provient de la collection Hamilton. C'est une œuvre du plus saisissant intérêt, car elle diffère sous plus d'un rapport de l'estampe, notamment en ce qui concerne le portrait qui n'est point du tout, comme dans la gravure, une reproduction de l'œuvre de Velasquez. Un portrait d'homme donné comme effigie de Hugo Grotius, est indiscutablement une des œuvres principales de la galerie, Mais est-il de Rubens ? je ne dirai oui qu'avec réserve. La peinture en est excellente, d'une fermeté d'accent rare dans les portraits de Rubens et d'une tonalité argentine qui, fort bien, la feraient ranger dans l'œuvre de David Teniers. C'est que nous sommes prompts à rejeter de l'œuvre de Teniers ce qui s'éloigne de la physionomie accoutumée de ses petites scènes, bien que son œuvre renferme aussi des figures de plus grand format où se retrouve très bien la caractéristique de l'incomparable talent du maître. Pour ce qui concerne Van Dyck, le portrait de Martin Pepyn, autrefois de la collection du roi Guillaume II, ensuite de la collection Patureau, est, à coup sûr, de la plus belle manière du maître; j'entends de sa manière la plus franche et la plus sérieusement flamande. Le tableau est d'ailleurs daté de 1632; conséquemment des derniers mois du séjour de son auteur à Anvers, car ce fut à la fin de mars que Van Dyck s'embarqua pour l'Angleterre. C'est également de la collection Patureau que vient la *Tentation de Saint Antoine,* de Teniers. L'*Odorat,* du même maître, connu par la gravure de Le Bas, est une petite page exquise.

Le Pierre Breughel intitulé *Proverbe flamand* est une fort bonne production de Breughel le jeune. Attribuée à Breughel le vieux, elle n'a plus qu'une portée secondaire. On ne pourra donc jamais se résoudre à éloigner de l'œuvre d'un des plus grands artistes flamands les médiocrités qui font outrage à sa mémoire ?

Autant que la nature a horreur du vide, l'amateur a horreur de l'anonyme. M. Kums ne faisait pas exception à cette règle. Un primitif de premier ordre, le *Calvaire,* figure dans sa galerie sous le nom de Memling. Il est rare de trouver, dans les collections particulières, une œuvre de cette importance. Le tableau dont il s'agit, par la dimension des figures comme par son état de conservation, est digne de n'importe quel musée. Large de près d'un mètre et à peine moins haut,

il nous donne des personnages d'une dimension inusitée, se détachant sur un fond de ville extrêmement curieux. L'œuvre est certainement de la seconde moitié du xv[e] siècle. Tout en repoussant l'attribution à Memling, il me serait difficile de proposer un auteur. Elle confine à Roger van der Weyden, mais la clarté du coloris dénote qu'elle n'est point du maître à qui, du reste, elle semble postérieure. Le catalogue assure qu'elle provient de l'abbaye de Saint-Bertin, à Saint-Omer, où, ajoute-t-il, on l'exposait aux regards des fidèles à certains jours de fête. C'est bien possible, mais le renseignement mérite confirmation. L'essentiel est, en somme, la valeur même de la peinture; celle-ci est indiscutable.

L'art moderne est représenté dans la galerie Kums par un joli ensemble de productions. Un Delacroix, provenant de San Donato, le *Passage d'un gué au Maroc;* deux Decamps, la *Chasse au sanglier* et le *Bachi Bouzouck,* quatre Diaz, un Meissonier, le *Fumeur blanc,* de 1857, un splendide Marilhat, deux Millet : la *Porteuse d'eau* et la *Sortie de la bergerie,* trois Théodore Rousseau, dont une *Vue de la forêt de Fontainebleau,* avec figures de Millet, deux Troyon, dont un superbe, les *Vaches à l'abreuvoir,* un Gérôme, un *Intérieur de mosquée;* un Corot, deux Dupré, un admirable Fromentin, *Le Pays de la soif,* constituent un ensemble absolument remarquable.

Il s'en faut que, numériquement, l'École belge soit représentée d'une manière aussi brillante. En revanche, elle compte un Alfred Stevens, l'*Atelier,* une des pages capitales du maître. Il y a plusieurs tableaux de Madou, dont l'un, l'*Atelier de Jean Steen,* daté de 1843, est, je crois, une des plus anciennes peintures de son auteur qui, comme l'on dit, touchait à la cinquantaine lorsqu'il prit d'abord le pinceau. Il ne s'était jusqu'alors produit que comme lithographe. Les Leys, au nombre de cinq, sont d'importance secondaire, mais offrent l'intérêt de représenter les diverses manières du maître. Un Tadema, de 1876, un Bonington, un Fortuny complètent ce très intéressant ensemble.

Le Musée Kums n'ayant été ouvert au public que le 1[er] août, il est bon que son existence soit signalée aux curieux.

⁂

On s'occupe activement, à Bruxelles, de l'appropriation des nouvelles salles de la Bibliothèque royale. Le transfert de la section des Manuscrits au rez-de-chaussée de la construction actuelle, coïncidera avec l'installation d'une galerie d'exposition où seront réunies, à l'intention du public, une partie des curiosités des diverses sections. En même temps le Cabinet des estampes prendra possession des salles devenues disponibles.

⁂

Des pourparlers ont lieu en ce moment pour le transfert, dans un des faubourgs de la capitale, de l'ancienne église des Augustins, actuellement occupée par le bureau centrale des postes. Sans être un chef-d'œuvre, cette église, du xvii[e] siècle, offre un certain intérêt archéologique. Elle date de 1620 et eut pour auteur le peintre Wenceslas Coebergher, mieux connu par le beau portrait que nous a laissé de lui Van Dyck que par ses créations personnelles. Un long séjour en Italie lui

donna quelque prestige aux yeux de ses compatriotes et lui procura l'honneur de répandre, sous l'égide des archiducs Albert et Isabelle, ses créations d'un goût douteux. Pourtant il avait de l'imagination, et ses églises, inspirées de celles de Rome, ne laissent pas d'avoir un caractère pompeux qui les destine fort bien à servir de cadre aux sérieuses productions de l'École flamande de l'époque. Les Crayer et les Quellin avaient peint, pour orner l'église des Augustins, quelques-unes de leurs œuvres principales. Le grand tableau du premier de ces maîtres, qu'on voit à la Pinacothèque de Munich, provient des Augustins de Bruxelles.

L'édifice eut des fortunes diverses : plusieurs fois soustrait au culte, il servit d'hôpital aux blessés français, après Waterloo. On en fit, sous le régime hollandais, un temple protestant où se rendait régulièrement la famille royale pendant son séjour à Bruxelles. Il y a quelques années à peine que le gouvernement des Pays-Bas a obtenu le transfert à Delft des restes d'un prince hollandais inhumé dans l'ancien temple des Augustins. Pendant un grand nombre d'années, on y tint des solennités musicales et autres auxquelles l'édifice prêtait un caractère de majesté qu'elles n'ont jamais retrouvé ailleurs. Pour les concerts du Conservatoire l'acoustique y était admirable, et son souvenir s'associe au triomphe de quelques-unes des célébrités musicales de notre temps. Les voûtes du temple des Augustins retentirent plus d'une fois des merveilleux accords du violon du Vieuxtemps et de la basse de Servais. La Malibran y chanta;

Mais enfin tout passe...

Au moment même où la construction des nouveaux boulevards venait faire de l'ancienne église un monument de la ville transformée, on s'aperçut qu'en dehors de sa façade principale elle n'offrait aucun intérêt architectural. Il fut alors question de la compléter. C'était un acte de pur dilettantisme; le projet fut abandonné. Tant bien que mal on y installa la poste aux lettres, en attendant l'achèvement du nouvel Hôtel des postes. Celui-ci devant être prochainement livré à sa destination, l'idée est venue de transporter tout l'ancien temple des Augustins, dans un faubourg où manque une église. L'idée n'est point malheureuse, étant donné que beaucoup d'églises de notre temps ne sont que la copie de celles du passé. Mais le fait par lui-même est curieux et, je crois, sans exemple dans l'histoire de l'architecture.

HENRI HYMANS.



Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



ÉLIE DELAUNAY



Comme Paul Baudry, son contemporain et son ami, Élie Delaunay était Breton [1]. On pourrait trouver dans leur caractère et dans leur talent plus d'une analogie qui tient à cette commune origine. Tous deux d'âme tendre et d'esprit fier, d'une sensibilité très vive et d'une grande réserve extérieure, furent épris de leur art jusqu'au bout, avec la même conscience anxieuse; tous deux, laborieux et volontaires, sous des apparences plus ou moins mondaines et dégagées, ont su vivre silencieux dans un siècle de tapage et demeurer indépendants au milieu des intrigues. Le premier, le Vendéen, fils de paysans, avait eu, il est vrai, des commencements plus rudes; il en avait gardé des allures plus décidées, presque militaires, et déployait, dans la poursuite de ses nobles ambitions,

1. Delaunay est né à Nantes le 12 juin 1828, Baudry à La Roche-sur-Yon le 7 novembre de la même année.

une énergie plus ardente et toute plébéïenne; l'autre, le Nantais, de bonne souche bourgeoise, accoutumé de bonne heure au bien-être, d'une physionomie plus compliquée, semblait y mettre quelque nonchalance et comme une sorte de détachement. Tous deux, cependant apportèrent, dans l'exercice de la peinture, les mêmes convictions réfléchies et désintéressées, tous deux fondèrent ces convictions sur l'admiration fervente et sur l'étude attentive des maîtres de la Renaissance vis-à-vis desquels ils conservèrent, jusqu'à leur mort, une attitude de vénération reconnaissante. La disparition précoce de Delaunay, suivant à si peu d'intervalle celle de Baudry, sans qu'aucun d'eux ait achevé son œuvre, est une calamité pour l'École française, qui, dans la période bruyante d'anarchie frivole qu'elle traverse, avait quelque chance de voir se rallier autour de ces artistes un peu hautains, mais savants, dignes et modestes, les esprits les plus sérieux de la nouvelle génération.

Le milieu patriarcal et religieux dans lequel grandit Delaunay l'avait, de bonne heure, prédisposé à toutes les piétés du cœur et de l'esprit. Sa famille habitait, depuis longtemps, à Nantes, cette paroisse Saint-Nicolas, sur laquelle il naquit le 13 juin 1828 et dont l'église conserve, avec fierté, des œuvres de sa jeunesse et des œuvres de son âge mûr. Son père, qui avait été, durant les guerres du premier Empire, longtemps prisonnier sur les pontons anglais, exerçait la profession de cirier. L'enfant fit ses premières études dans une maison ecclésiastique, l'Institut pratique. C'est là qu'il manifesta, de bonne heure, par des essais naïfs, ses dispositions pour le dessin et la peinture. Dès que ces dispositions lui furent connues, dès qu'elles lui semblèrent surtout prendre le caractère d'une vocation déterminée, M. Delaunay père les combattit résolument. La peinture était encore, en effet, à cette époque, un art méprisé et peu lucratif qui faisait rarement vivre son homme. Heureusement le jeune garçon trouva, dans la maison même, trois alliées, patientes et fidèles, sa mère et ses deux tantes, qui comprirent mieux ses désirs et sa peine et ne cessèrent de s'employer pour lui. Le frère de ces trois excellentes femmes, M. Leroy, se rangeait aussi, dans les conseils de famille, du côté de son neveu. On finit par obtenir, non sans peine, de M. Delaunay qu'un artiste fort estimé à Nantes, Sotta, serait pris pour arbitre. Sotta examina avec attention les dessins en litige, y reconnut les marques d'une vocation sérieuse, et demanda qu'on lui confiât le jeune homme, pour un temps limité, à l'essai. Au bout d'une année il fut si satisfait de ses progrès qu'il obtint

de la famille l'autorisation de l'emmener à Paris où il le présenta à Hippolyte Flandrin. C'est dans l'atelier de Flandrin que Delaunay se prépara à l'École des Beaux-Arts où il fut inscrit le 7 avril 1848.

Durant ce premier séjour à Paris, comme durant tous ceux qui suivirent, Delaunay faisait de fréquentes absences pour revenir à Nantes. Le culte de la famille et l'amour du sol natal tinrent toujours une grande place dans sa vie. Ses plus anciens essais, peintures ou dessins, qu'on ait trouvés dans son atelier, se rapportent à ces premiers retours en Bretagne. Tantôt ce sont ou des portraits de famille, d'une facture incertaine et lourde, mais d'un accent sincère et honnête qui en relève déjà singulièrement l'expression, tantôt des études d'après nature, faites en plein champ, paysages ou figures, dans lesquelles on saisit déjà un besoin décidé de la précision vive et contenue, tantôt des esquisses et études pour les peintures qui lui étaient commandées. Grâce, en effet, aux relations de sa famille et au courant de sympathie que son caractère discret et aimable déterminait dans son pays, autour de lui, Delaunay y trouvait déjà d'assez nombreuses occasions d'exercer publiquement ses forces.

Son premier tableau semble avoir été un *Christ guérissant un lépreux*, peint vers 1849, pour la chapelle de l'hôpital du Croisic. L'influence de Flandrin et d'Ingres s'y marque fortement dans la clarté ferme de l'ordonnance, dans le geste net et expressif des figures, dans l'ampleur et le style des draperies. Jésus-Christ se présente, au milieu, debout, la main droite en avant, la main gauche étendue au-dessus de la tête du lépreux agenouillé. Dans le raccourci hardi de la main droite, le jeune peintre a voulu donner la mesure de sa science, mais sa personnalité se marque déjà mieux, à son insu, dans l'attitude ressentie et dans la physionomie parlante du lépreux. Les dessins préparatoires montrent avec quelle volonté il a cherché ce personnage, s'appliquant déjà, comme il devait toujours faire, à renouveler une figure traditionnelle, mais dont le mouvement lui semblait juste et nécessaire, non par une transformation hasardeuse de ce mouvement, mais par une intensité plus vive de l'expression, une précision plus soutenue des formes, une introduction plus franche de l'observation réelle. Du même temps datent plusieurs autres compositions religieuses, un petit retable avec une *Mise au Tombeau* et une *Résurrection* dans l'église Saint-Nicolas, un *Baptême du Christ*, œuvre assez importante si l'on en juge par le grand nombre d'études trouvées dans les portefeuilles, une petite peinture, *Anges en adora-*

tion, pour l'église de Varades (Loire-Inférieure), un *Christ en croix avec sainte Madeleine* pour l'église de la Magdeleine (Loire-Inférieure).

Le jeune peintre était plein d'ardeur. Il n'avait pas, on peut le croire, de grandes exigences pour ses honoraires, le plus souvent même il n'en avait pas du tout. Il ne cherchait que des occasions de peindre et on lui en offrait de toutes parts. Déjà, à ce moment, pour son plaisir, il pratiquait les deux genres dans lesquels il devait exceller : le portrait et la peinture décorative. La région nantaise est remplie de portraits qu'il fit alors pour ses parents, pour ses amis, pour les amis de ses amis et qu'il serait intéressant de comparer avec les portraits savants de sa maturité. Dans la maison même de son père il trouvait motif à développer son imagination inventive ; les ciriers fournissaient alors quelquefois, pour les funérailles, des tentures contenant des emblèmes et sujets religieux. Delaunay peignit trois sujets pour des toiles de ce genre dont la partie décorative fut exécutée par son ami d'enfance, M. Louis Viau [1]. Il se chargea encore, avec l'aide du même collaborateur, d'un rideau de théâtre, pour une distribution de prix, dans un établissement ecclésiastique. Puis, lorsqu'il était à la campagne, au Croisic, au Bourg-de-Batz, à Guérande, il se laissait pénétrer par la beauté sévère ou grandiose des sites qui l'environnaient, et s'efforçait d'en fixer le souvenir par des études, dessinées ou peintes, dont il avait gardé un grand nombre. Ce n'est point se hasarder beaucoup d'affirmer que, si les circonstances n'avaient pas excité Delaunay à développer son talent dans tous les sens, par une culture plus complexe, il eût été un paysagiste de premier ordre. Les croquis et les esquisses faits durant ses voyages, soit en Bretagne, soit en Italie, ne laissent aucun doute à cet égard ; la sincérité puissante de l'impression, l'exactitude judicieuse du rendu, la beauté et la justesse de la distribution lumineuse leur donnent presque toujours une valeur supérieure à celle de simples souvenirs. Il était aussi vivement frappé par le caractère énergique de certains types bretons. Les paysans du Bourg-de-Batz, avec leur haute taille, leurs allures graves, leurs costumes pittoresques, l'occupèrent longtemps. Plusieurs dessins, datés de 1849, nous montrent ces saulniers ou paludiers en habits de travail ou habits de noces ; l'influence de Flandrin persiste dans la facture des

1. C'est à l'obligeance de M. Louis Viau, l'ami d'enfance et l'un des trois exécuteurs testamentaires de Delaunay (les deux autres sont MM. Gustave Moreau et Paul Bellay) que nous devons la plupart des renseignements qui précèdent et qui suivent sur ses débuts et ses premiers travaux.

vêtements et dans une certaine recherche de style traditionnel; toutefois le dessin tend déjà à se resserrer et à se concentrer, et les têtes sont étudiées avec un sentiment particulièrement vif et soutenu de la physionomie individuelle. Ces études lui servirent à exécuter les *Paludiers de Guérande*, tableau qu'il envoya au Salon de 1853; ce fut sa première exposition. La même année il montait en loge à l'École et obtenait le deuxième grand-prix de Rome avec sa composition de *Jésus chassant les vendeurs du Temple*. Il n'y eut pas de premier prix.

Ce fut seulement trois ans après, en 1856, à la suite d'un concours fort disputé, que Delaunay remporta le deuxième premier grand-prix. Clément fut classé le premier. Le sujet donné était le *Retour du jeune Tobie*. Ce qui frappa, dans cet œuvre scolaire, c'est la force concentrée de tendresse et de joie que le jeune peintre avait su imprimer à l'accolade du père et du fils. On reconnaissait déjà là une dignité dans l'effusion, une noblesse dans l'émotion qui faisaient pressentir un artiste capable de traiter, d'un haut style, des conceptions poétiques et héroïques. L'année précédente, le grand-prix n'avait pas été donné. Delaunay, qui avait déjà 28 ans, dut à cette circonstance de pouvoir partir pour la Villa Medici. Son intelligence grave et délicate, son éducation sévère et morale, sa modestie personnelle et ses curiosités étendues, en faisaient l'un des pensionnaires les plus capables de jouir avec fruit du séjour en Italie.

A cette époque, les communications avec Paris étaient encore lentes et difficiles, la péninsule n'était pas sillonnée de chemins de fer ni piétinée sans relâche par des troupeaux bruyants de touristes étourdis et pressés. Les cinq années qu'on passait à Rome ou aux environs, dans le grand silence des hommes et des choses, dans l'enchantement longuement savouré des chefs-d'œuvre de l'Antiquité et de la Renaissance, permettaient aux imaginations sérieuses de se recueillir, de se reconnaître, de se compléter, comme elles obligeaient les caractères les plus indécis à s'affermir et s'assurer, avant de rentrer dans la cohue troublante et confuse des agitations parisiennes. Nul, plus que Delaunay, n'apprécia les fortifiantes douceurs de cet exil ardemment désiré. Il fut un de ceux qui, à la Villa, contribuèrent le plus, après Baudry et Bouguereau, ses prédécesseurs de 1850, à détourner l'admiration de ses camarades des habiletés ou des solennités académiques pour la reporter vers des périodes plus sincères et plus naïves de l'art, vers les œuvres de l'Antiquité et celles de la première Renaissance. Il se trouvait d'ailleurs encouragé, dans ses propres tendances, soit par l'exemple même d'autres pensionnaires,

tels que Soumy, Chapu, Gaillard, Émile Lévy, etc., soit par celui d'autres jeunes Français, venus librement en Italie, avec des idées plus indépendantes. C'est à ce moment que Delaunay se lia avec M. Gustave Moreau et cette longue amitié n'a pas été sans exercer une influence visible sur la direction de ses rêves comme sur ses préoccupations techniques.

Ses envois de deuxième année, en 1859, témoignèrent surtout de la conscience rigoureuse avec laquelle il poursuivait la perfection dans tout ce qu'il faisait. Sa figure d'étude, inspirée par une fable de La Fontaine, la *Colombe et la Fourmi*, représentait un paysan nu, qu'on voit de dos, se retournant brusquement pour regarder l'insecte qui l'a piqué au talon. La silhouette, soigneusement combinée et ajourée, de ce corps nerveux, indiquait une recherche déjà savante, à la manière florentine, de l'élégance virile dans le rythme plastique. La peinture restait mince encore, mais avec des inquiétudes laborieuses dans le modelé et dans les colorations, et une particulière façon de réveiller la tonalité générale et sobre par quelques rehauts vifs et colorés suivant l'usage de certains primitifs. Presque toutes les figures isolées qu'a peintes, durant sa vie, Delaunay, sont comprises de même sorte; seulement, à mesure que l'expérience arrivait, son rythme devenait plus hardi et plus sûr, son dessin plus serré et plus dense, sa coloration plus riche et plus souple. Dans sa composition de la *Nymphe Hespérie fuyant la poursuite d'Esachus, fils de Priam*, il s'était efforcé de grouper, dans le même esprit, en y ajoutant la note de tendresse, une figure de femme nue et une figure d'homme drapé. Cette toile, d'un sentiment très distingué et d'une facture délicate, lui valut, à juste titre, de grands éloges. Son goût exigeant n'en fut pourtant jamais satisfait. Cette gracieuse élégie est un des quatre ou cinq sujets qui ne cessèrent, jusqu'à la fin, de hanter son imagination inquiète et fidèle et pour lesquels il a multiplié les variantes, sans jamais se résoudre à considérer aucune d'elles comme définitive. On peut croire que ce fut vers le même temps qu'il s'éprit, à son tour, de deux ou trois créations immortelles de la poésie grecque dont les Florentins et les Vénitiens avaient déjà raffolé, parce qu'elles symbolisent la beauté exaltée par le malheur, le courage, ou le génie, Andromède, Eurydice, Persée, Orphée. Combien de fois, sur ses toiles et sur ses albums, a-t-il évoqué tous ces couples aimables, en images souvent délicieuses, sans jamais les trouver égales à son rêve!

Le danger de travailler ainsi c'est de s'endormir peu à peu dans

la volupté de ses songes. Peut-être Delaunay n'y eût-il pas échappé, s'il avait pu, à son gré, prolonger son séjour en Italie, où l'on a vu tant d'esprits supérieurs, ennemis du bruit et peureux de l'action, s'éteindre peu à peu, avec une volupté infinie, mais sans profit pour les autres, dans la contemplation languissante ou navrée des chefs-d'œuvre qu'ils désespéraient d'égaler. Heureusement pour nous, sinon pour lui, il fallait qu'il revînt en France. Le déchirement fut cruel durant l'hiver de 1861; nous y avons assisté, nous savons avec quels retours désespérés de tendresses, quelles effusions de regrets, Delaunay, comme un amant inconsolable, s'arrachait à sa longue extase! Il venait d'achever alors son envoi de dernière année, le *Serment de Brutus* (Musée de Tours), auquel il joignait une esquisse, vive et saisissante, de la *Peste à Rome*, dont il devait faire, un peu plus tard, l'une de ses œuvres les plus personnelles et les plus poétiques. Il travaillait en outre à une commande que lui avait procurée, pour la Cathédrale de Nantes, un de ses amis d'enfance, l'abbé Lepré, secrétaire de Mgr Jacquemet, la *Communion des Apôtres*. Dans l'intervalle, il avait exposé à Paris, en 1859, au Salon, la *Leçon de flûte* et, comme envoi de Rome, la copie de la fresque des *Sibylles* à Santa-Maria della Pace par Raphaël.

La *Leçon de flûte*, qui est aujourd'hui au Musée de Nantes, valut à son auteur une médaille de troisième classe. La scène pourrait être moderne aussi bien qu'antique. Un adolescent, nu, debout, près d'une pierre sur laquelle est assis un autre garçon, un peu plus âgé, et de mine plus rude, s'essaie à jouer de la double flûte. Son compagnon, posant ses doigts sur les trous de l'instrument, lui explique ce qu'il faut faire. Les deux jouvenceaux, tout à leur action, simplement et justement groupés, ont été étudiés sur le vif avec autant de goût que de sincérité. Ni recherche d'un effet sentimental dû à des réminiscences ou à des conventions, ni affectation violente dans l'interprétation de la réalité. C'est déjà tout l'artiste, avec son amour respectueux et patient de la nature, qui compte seulement sur les qualités intrinsèques de son œuvre, non pas tant pour appeler que pour retenir le spectateur. Un paysage lumineux, où les feuillages argentés des oliviers se fondent doucement avec l'azur solide des montagnes et l'azur tendre du ciel, complète cette aimable scène. Notre maître et ami, M. Paul Mantz, qui n'a pas toujours été tendre pour les pensionnaires de Rome, se montra assez sévère pour le *Serment de Brutus*. Néanmoins, il n'hésita pas à reconnaître, dans cet envoi, comme dans les envois précédents de l'artiste, « une certaine

distinction dans le choix des types ». Et il ajoutait : « La figure de Brutus est énergique et les traits ont un caractère individuel habilement accentué... l'exécution dénote une certaine fermeté de pinceau [1]. » On peut voir aujourd'hui le *Serment de Brutus* au Musée de Tours. C'est, en effet, « un tableau sage, correctement tragique, bien français dans son allure générale [2] ». Sage, correct, tragique, français, c'est bien quelque chose pour un envoi de pensionnaire! Plût à Dieu qu'il y en eût beaucoup, parmi les toiles arrivant chaque année de Rome, méritant ces quatre épithètes! Le temps, comme il arrive toujours pour les peintures consciencieusement exécutées, s'est chargé d'ailleurs de mûrir et de faire valoir ces mérites. Les deux figures principales du *Serment de Brutus* sont de celles qui, par leur vérité et leur noblesse, font honneur à l'école d'où est sorti l'artiste et qui peuvent, à leur tour, servir d'exemples utiles aux nouveaux écoliers. Quant à la *Communion des Apôtres*, lorsque Delaunay l'apporta à Nantes et voulut la mettre en place, il s'aperçut, un peu tard, que la tonalité en était beaucoup trop forte et que, dans le demi-jour de l'église, sa composition deviendrait invisible. Il n'hésita pas à la refaire de suite dans une gamme plus claire, en y introduisant quelques variantes. C'est la toile qui se trouve actuellement dans la Cathédrale de Nantes. L'œuvre primitive, achevée à Rome, fut exposée ensuite au Salon de 1865, où elle obtint plusieurs voix pour la médaille d'honneur dans le scrutin qui décerna cette récompense à Cabanel; achetée par M. de Nieuwerkerke, elle ne tarda pas à prendre place au Musée du Luxembourg où elle est encore. Les qualités d'arrangement, d'expression, de style qu'on avait déjà remarquées dans le *Serment de Brutus* s'y développent et s'y affirment. Sans être une figure imprévue, la figure de l'apôtre agenouillé, les bras ouverts, au pied du Christ, est une figure savamment renouvelée par l'énergie fervente du geste et la fermeté convaincue de l'exécution. La distribution pittoresque des lumières, la saillie vigoureuse des modelés, l'harmonie forte des colorations y montrent aussi comment Delaunay entendait, sans brusquerie, mais avec résolution, développer et élargir les enseignements d'Ingres et de Flandrin.

En homme réfléchi et maître de lui, Delaunay, une fois rentré en France, n'avait pas tardé à y reprendre son équilibre et, ne voulant pas oublier son rêve interrompu, s'efforçait de le perpétuer

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re série, t. XI, p. 464.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1re série, t. XIV, p. 488.



LA PESTE A ROME, PAR ELIE DELAUNAY.

(Musée du Luxembourg.)

par le travail. Ses bons amis de Bretagne n'avaient cessé de penser à lui autant qu'il pensait à eux. Durant son séjour même à Rome, il avait eu à peindre pour l'un de ses compatriotes un plafond qui, depuis, m'assure-t-on, a été transporté à Paris. A son retour, il avait trouvé à Nantes, dans le couvent de la Visitation, les murailles d'une chapelle récemment construite qui attendaient ses échafaudages. Il s'était mis de suite à l'œuvre, quoiqu'il fût alors souffrant, et, en quatre années, mettant à profit ses séjours dans sa famille, il avait achevé la série complète des sujets qui lui avaient été commandés. Ce travail lui plaisait infiniment. J'eus souvent alors l'occasion de le voir à l'ouvrage; j'allais chaque été à Douarnenez que nous venions de découvrir et ne manquais pas de m'arrêter au retour, à Nantes, pour passer quelques journées avec lui. L'isolement et le silence de cette retraite pieuse, les attentions délicates dont l'entouraient les bonnes sœurs, protectrices invisibles, le soin qu'elles prenaient de lui préparer, dans la chapelle où il travaillait, un repas frugal mais délicat, d'y assortir chaque jour, dans des vases, les fleurs les plus fraîches de la saison, lui rappelaient sa chère Italie et les paisibles couvents de Toscane où les fresquistes du xve siècle avaient, comme lui, fixé, sur des murs, de chastes apparitions : « Voyez », me dit-il, un jour que je l'accompagnais, « ces âmes naïves ne me traitent-elles pas comme si j'étais Fra Angelico? Par instants, il me semble que je le suis... Il y a cependant une fière différence! » se hâta-t-il d'ajouter avec son sourire fin et doux. Il a, en effet, beaucoup pensé à Fra Angelico en composant et en peignant cette série importante de peintures, et la trace en paraît en plus d'un endroit, mais, comme toujours, c'est une trace intellectuelle plus que matérielle et les figures même qu'il a le plus nettement empruntées au délicieux rêveur de Fiesole, s'y montrent puissamment transformées par l'intensité d'une expression très particulière. Quelque admiration que Delaunay portât aux Quattrocentisti, admiration qui ne fit que croître avec le temps (l'une de ses dernières études de voyage a été une admirable aquarelle d'après la *Flagellation* de Luca Signorelli au Musée Brera), il ne pensait pas que la gracilité des formes fût une condition nécessaire de l'expression religieuse et même mystique. Ses vierges et ses saintes, dans les peintures de Nantes, sont bien proportionnées, bien portantes, belles, plutôt robustes; la délicatesse, la tendresse, la dignité qu'il a su imprimer à leurs gestes et à leurs visages n'en sont que plus ravissantes.

La composition principale occupe la paroi du fond de la petite



J. Élie Delaunay pinx. Jazinski sc.

DIANE
(Musée du Luxembourg.)

Gazette des Beaux-Arts Imp. Chardon Wittmann

église. En haut, dans le tympan ogival, la Vierge, agenouillée, s'incline devant son fils qui lui pose la couronne sur le front. Le mouvement par lequel elle s'enveloppe, les bras croisés, dans son manteau, tout en levant les yeux vers Jésus-Christ, est d'une grâce fière et noble. A gauche du groupe, un ange leur jette des fleurs, à droite, un ange les encense. Le premier rappelle la figure célèbre de Signorelli, à Orvieto. En bas, se tiennent agenouillés, en prières, saint François de Sales, en vêtements épiscopaux, et sainte Jeanne-Françoise de Chantal. La grande paroi, au-dessous, est divisée, en trois compartiments inégaux, par les tours et les arcades d'une forteresse symbolique. Au centre, un large panneau représente la *Visitation*. L'artiste a placé la scène sous des arcades italiennes, à travers lesquelles on aperçoit une campagne accidentée, plantée d'oliviers et de lauriers, avec des villas sur les collines. Le groupe principal est traité avec cette force d'émotion intime, chaleureuse et contenue, qui avait déjà éclaté dans l'embrassement des deux *Tobies*, qui devait plus tard reparaître dans l'étreinte passionnée des *Deux Pigeons*, qu'on retrouve, quand il y a lieu, dans plusieurs de ses beaux portraits. Zacharie et saint Joseph complètent le groupe ; ce sont deux belles figures classiques dans lesquelles Delaunay montre qu'il a compris la magnificence du Titien comme la majesté de Raphaël. Les deux compartiments latéraux forment deux niches hautes et étroites sous lesquelles se tiennent le *Prophète Isaïe* et l'*Évangéliste saint Jean*. Tous ces sujets sont reliés par des rinceaux décoratifs dans le goût des florentins des XIVe et XVe siècles; mais là, non plus que dans les figures, la tradition, aimée et respectée, ne s'impose, comme une formule, au libre développement de l'artiste, car l'idée mesquine d'une simple restitution archéologique, même dans ce milieu de piété soumise, ne vint jamais compromettre, chez Delaunay, sa liberté de recherche et d'exécution.

La décoration de l'église est complétée par celle de deux petites chapelles dont l'une, à droite, est dédiée à saint François de Sales, l'autre, à gauche, au Sacré-Cœur de Jésus. Chacune d'elles contient trois compositions; la première, *Saint François de Sales soignant les malades*, *Jeanne de Chantal arrachant son frère aux flammes du Purgatoire*, *Saint François de Sales remettant à Jeanne de Chantal la règle de la communauté;* la seconde, *Jésus-Christ apparaissant à Marie Alacoque*, *Jésus-Christ au milieu des enfants*, le *Bon Pasteur*. Delaunay avait à peine terminé ses peintures de la *Visitation*, qu'on lui en confiait d'autres dans l'église Saint-Nicolas. C'était, de nouveau,

l'*Apparition de Jésus-Christ à Marie Alacoque* et, en traitant pour la seconde fois le sujet, l'artiste y déploya plus de force et d'ampleur. L'accentuation dans le sens de la vigueur est plus manifeste encore dans une autre composition, l'*Apothéose de saint Vincent de Paul*[1].

Tous ces travaux furent achevés entre 1861 et 1865. Delaunay prolongeait avec plaisir ses séjours à Nantes au milieu de vieux parents qui l'adoraient et qu'il vénérait. Son père était mort depuis 1849, mais son oncle, M. Leroy, devenu chef de la famille, lui témoignait la plus profonde affection. Sa mère et ses deux tantes multipliaient les gâteries pour le retenir auprès d'elles. C'est à cette époque qu'il fit tous leurs portraits. Cette collection qu'il emporta avec lui à Paris garnit encore les murs d'une petite chambre où il coucha longtemps et où il n'avait admis, auprès de ces pieux souvenirs, que les portraits de ses maîtres Ingres et Flandrin et trois études d'après Carpaccio, Raphaël et Véronèse; c'est certainement une des séries les plus caractéristiques de son œuvre. Il est impossible d'exprimer avec une simplicité plus pieuse et une exactitude plus scrupuleuse ces figures affables et naïves de bourgeoises provinciales. Une petite étude de *Mlles Mathilde* et *Justine Leroy* jouant aux cartes dans leur petit salon est un chef-d'œuvre de vérité émue. Le beau *Portrait de Mme Delaunay mère*, que nous avons vu faire en 1863, a été heureusement légué par l'artiste (ce jour-là et par piété filiale justement soucieux de sa gloire) aux Musées Nationaux. On le verra prochainement au Musée du Luxembourg en attendant qu'il prenne sa place au Louvre comme un des meilleurs exemples de l'effet qu'on peut obtenir, sans complications de procédés, par l'extrême honnêteté du rendu.

Delaunay, néanmoins, ne désertait pas la lutte. Il avait toujours un atelier à Paris et il venait régulièrement dans la capitale, soit pour y travailler à ses morceaux commencés, soit pour y exécuter des commandes de diverses sortes, comme, par exemple, le plafond allégorique qui fut placé au Grand Café, en 1865, à côté de ceux de Gustave Boulanger et d'Émile Lévy. Cette année 1865 fut vraiment pour lui décisive. Son exposition où se joignaient, à la *Communion des*

1. Ces peintures ne sont pas les seules que Delaunay fit pour l'église Saint-Nicolas. Outre celles que nous avons rappelées plus haut et qu'il exécuta dans sa première jeunesse, il accepta, beaucoup plus tard, la tâche difficile de décorer l'archivolte qui surmonte la tombe de Mgr Fournier, l'un de ses protecteurs et le fondateur de l'église nouvelle. On y voit l'évêque présentant à Dieu le modèle de la construction, entre saint Nicolas et saint Félix.

Apôtres, une petite *Vénus*, le *Portrait de Mme Delaunay* et plusieurs autres portraits, l'avait mis en lumière, non pas vis-à-vis du grand public dont il ne devait jamais d'ailleurs rechercher les applaudissements, mais auprès du petit groupe d'amis et de connaisseurs dont l'estime lui tenait seule à cœur. Au même Salon où il s'était manifesté si brillamment, d'autres jeunes artistes venaient aussi de planter ou de consolider les jalons de leur renommée, Gustave Moreau avec son *Jason* et son *Jeune homme et la Mort*, Puvis de Chavannes avec son *Ave Picardia*, Ribot avec son *Saint Sébastien*, Henner avec sa *Chaste Suzanne*, Jules Lefebvre avec sa *Jeune fille endormie* et son *Pèlerinage au Couvent de Subiaco*. C'était une poussée nouvelle, et une belle poussée, dans notre école un peu indécise. Delaunay, après son succès, se remit au travail, en silence et sans précipitation, mais avec une fermeté plus tranquille et des convictions plus assurées.

GEORGES LAFENESTRE.

(La fin prochainement.)



LA SCULPTURE A FERRARE

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1])

II.



Nous n'avons guère rencontré, jusqu'à présent, que des sculpteurs étrangers à Ferrare. Au XVIe siècle, cette ville peut en revendiquer un qui compte parmi les plus renommés de son époque[2].

Pour savoir à quoi s'en tenir sur cet artiste, il n'y a qu'à prendre pour guide M. E. Ridolfi, qui a élucidé toutes les questions dans un très remarquable travail que contient l'*Archivio storico italiano* de 1874.

Par son père et par sa mère, *Alfonso Cittadella*, dit *Alfonso Lombardi*, appartenait à de nobles familles. Son arrière-grand-père paternel, Francesco, avait été pendant vingt-six ans commandant de la forteresse élevée par Paolo Guinigi pour maintenir sous sa domination la ville de Lucques. Après la chute de Guinigi (14 août 1430), on l'appela Francesco della Cittadella, puis simplement Cittadella, nom qui resta à ses descendants. Nicolao, un de ses cinq enfants, embrassa aussi la carrière des armes, combattit en divers endroits, surtout dans le royaume de Naples, et reçut le titre de chevalier. Étant revenu à Lucques en 1461, il trouva son patrimoine en fort mauvais

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, p. 177.

2. Citons encore, au nombre des artistes étrangers, le célèbre Milanais *Cristoforo Solari* dit *le Gobbo*, qui exécuta un groupe en marbre pour Alphonse Ier d'Este.

état et se vit dans la nécessité de demander un secours au gouvernement, qui lui accorda soixante-dix florins d'or. Il se maria deux fois, d'abord avec Agata Martini dont il eut quatre enfants, ensuite avec Maddalena Vannuccori qui lui en donna cinq. En 1470, la République lui confia les importantes fonctions de gonfalonier. Sa fortune était redevenue très florissante, à en juger par les biens qu'il possédait à Siciana, à San-Pancrazio et à Pise. La mort l'atteignit en 1488 ou 1489. L'aîné de tous ses enfants, né en 1462 et appelé comme lui Nicolao, ne s'occupa, ce semble, que d'augmenter son patrimoine. A la fin de 1495 ou en 1496, il s'expatria et vint se fixer à Ferrare. Cette résolution eut peut-être pour cause quelque grave mésintelligence soit entre lui et sa belle-mère, soit entre lui et les enfants de celle-ci. Peu après son arrivée, il fut admis à jouir des droits de citoyen et nommé « *armigero ducale* ». Alors vivait à Ferrare Giovanni Lombardi, « *aulico e familiare ducale* », dont la famille pouvait être une branche de celle qui, originaire aussi de Lucques, habitait depuis deux siècles à Bologne où elle occupait les premières charges. Il avait épousé une riche Ferraraise, Violante di Lodovico del Varo et en avait eu deux enfants, Eleonora et Sigismondo [1]. Nicolao Cittadella demanda et obtint la main d'Eleonora [2]. D'après tout ce qui précède, on ne saurait admettre que le mariage ait eu lieu avant 1496. De cette union naquit, vers 1497, Alfonso, l'unique enfant de Nicolao et d'Eleonora. Vasari, suivi par Baruffaldi et Malvasia, se trompe donc quand il place la naissance du célèbre sculpteur dix ans plus tôt.

Il est probable qu'Alfonso est né à Ferrare, car sa naissance n'est pas mentionnée sur les registres de baptême conservés à Lucques, et d'ailleurs le nom d'Alfonso n'était pas usité à Lucques. Nicolao l'aura peut-être donné à son fils pour flatter le duc Hercule dont le fils (né en 1476) portait ce nom. A la vérité, le fils de Nicolao est appelé dans plusieurs actes Alfonso da Lucca ou Alfonso di Nicolao Cittadella da Lucca; mais ne trouve-t-on pas souvent à cette époque le nom de la ville natale du père accolé au nom de baptême du fils? Ainsi, saint Bernardin, quoique né à Massa Marittima, fut appelé saint Bernardin de Sienne, parce que son père était Siennois. On pourrait multiplier les exemples.

1. Giovanni Lombardi mourut le 11 novembre 1500.

2. Rien ne prouve que Nicolao eût précédemment contracté un autre mariage et fût veuf.

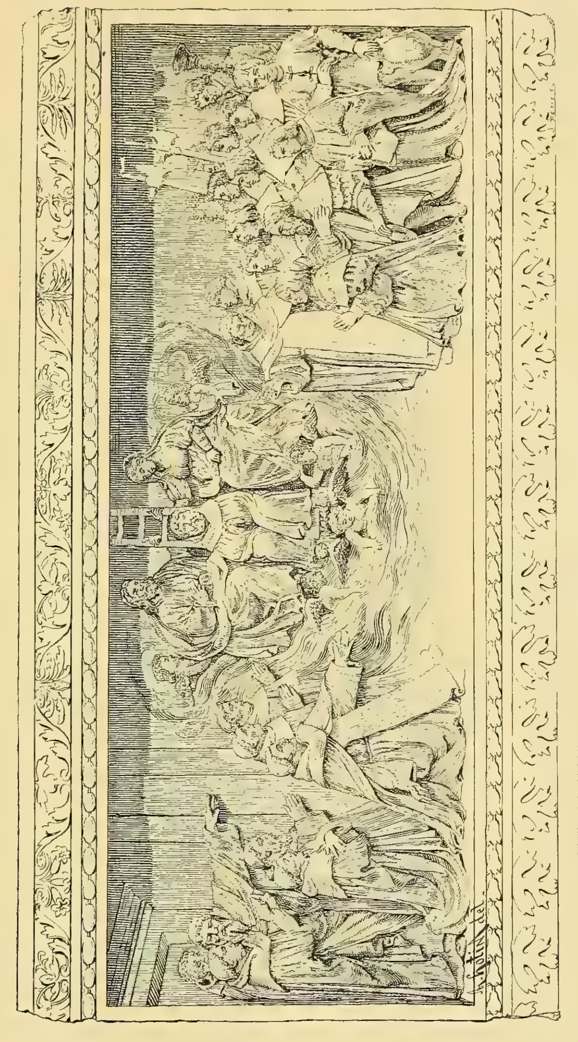
On ignore quelle fut la durée du séjour de Nicolao Cittadella à Ferrare. Ce qui est certain, c'est qu'il alla s'installer à Bologne avec Alfonso jeune encore. Quels motifs avait-il pour changer encore une fois de résidence? Avait-il perdu la faveur du duc? Voulait-il transporter son fils dans un milieu plus favorable à l'apprentissage ou à l'exercice de la sculpture? Il est impossible de rien affirmer. En tous cas, il est permis de supposer qu'Eleonora Lombardi n'existait plus.

On a prétendu qu'Alfonso Cittadella eut pour maîtres d'abord son père, puis un sculpteur ferrarais nommé Pietro Lombardi, frère de sa mère, et enfin, à Bologne, Niccolò da Puglia, appelé aussi Il Dalmata et Dell'Arca.

Ce sont là des assertions que M. E. Ridolfi a victorieusement réfutées. Aucun document n'autorise à croire que Nicolao Cittadella ait été sculpteur. On lui a attribué le bel aigle en terre cuite placé dans l'architrave de la porte de San-Giovann in Monte à Bologne, parce que l'auteur a signé : « *Nicolaus F.* », ce qui signifierait, dit-on, *Nicolaus Ferrariensis*. Mais l'F ne peut-il signifier simplement *Fecit?* De plus, comme d'après les livres de dépense de la même église, les bustes en terre cuite des douze apôtres qu'on voit au-dessus des stalles du chœur auraient été modelés par un Niccolò da Ferrara [1], c'est encore à Nicolao Cittadella qu'on a pensé, tout en supposant que, s'il reçut la commande, il la fit peut-être exécuter par son fils. Cette hypothèse n'est nullement justifiée. Qu'il ait existé un sculpteur ferrarais nommé Nicolaus, cela est possible; mais il n'y a aucune raison pour l'identifier avec Nicolao Cittadella. — Les affirmations relatives à Pietro Lombardi sont aussi peu soutenables. Eleonora, mère d'Alfonso, n'eut qu'un frère, Sigismondo. Aucun sculpteur ferrarais ne s'appela Pietro Lombardi. On ne peut songer non plus au célèbre Pietro Lombardo qui, fort occupé à Venise, ne vint probablement jamais à Ferrare, et qui d'ailleurs mourut en 1511, quand Alfonso n'avait que quatorze ans. — Quant à Niccolò dell'Arca, il cessa de vivre en 1494, avant la naissance d'Alfonso Cittadella. — Il faut donc se résigner à ne pas savoir avec qui Cittadella s'est formé. Il fut vraisemblablement lui-même son principal maître.

Avant d'étudier sa vie et ses œuvres, nous devons faire observer qu'au lieu de garder le nom de son père, il porta celui de sa mère. La seule sculpture qu'il ait signée (l'*Adoration des Mages* dans le sou-

1. Ces bustes, que Lamo donne à Zaccaria da Volterra, sont, en général, selon nous, maniérés et vulgaires. M. Burckhardt trouve que plusieurs têtes sont belles, pleines de vie, qu'elles ont un caractère profond.



SAINT DOMINIQUE ASSIS DANS LE CIEL ENTRE LE CHRIST ET LA VIERGE, PAR ALFONSO LOMBARDI.

(Tombeau de saint Dominique, à Bologne.)

bassement du tombeau de saint Dominique, à Bologne) contient le nom de Lombardi, et c'est ce nom que ses contemporains employèrent pour le désigner. Quel fut le motif de la détermination d'Alfonso, prise probablement à l'instigation de ses parents, puisqu'on le trouve appelé dès son enfance « *quel dei Lombardi* »? Nous l'ignorons. Peut-être le nom de Cittadella, beaucoup plus nouveau à Ferrare que celui de Lombardi, fut-il jugé trop inconnu.

En continuant à suivre les indications de M. E. Ridolfi, nous allons maintenant passer en revue, par ordre chronologique, autant que possible, les œuvres authentiques d'Alfonso Lombardi, presque toutes conservées à Bologne où se passa la plus grande partie de sa vie.

Le 12 décembre 1519, il s'engagea envers les délégués de l'hôpital de Santa-Maria della Vita e della Morte à exécuter en stuc le *Mortorio de la Vierge* qui fut une de ses premières œuvres et non la moins admirée. Comme il était encore mineur, son père dut intervenir au contrat pour valider ses promesses. Au bout de deux ans et demi, le 30 juin 1522, le travail était achevé et Alfonso, toujours assisté de Nicolao [1], recevait 530 *lire*, 11 *soldi* et 2 *denari*, somme qui sans doute n'était que le complément du prix convenu, car d'ordinaire les artistes touchaient des acomptes au début et pendant la durée de l'entreprise. Le Mortorio dont nous parlons se trouve dans l'Oratoire contigu à l'église de Santa-Maria della Vita; il comprend quatorze statues plus grandes que nature. Autour de la Vierge, étendue de gauche à droite sur son lit funèbre, sont groupés les Apôtres. Pour avoir osé toucher à la couche de Marie, un Juif à demi-nu, étendu à terre au premier plan, n'en peut détacher ses mains. Ce détail est emprunté à une légende contenue dans le *De transitu Virginis*, livre qui a été attribué à Melitone, un évêque du ve siècle. Vasari, Cicognara et Baruffaldi ont beaucoup loué le caractère grandiose et la noblesse des figures. Perkins, cependant, trouve avec raison les poses recherchées et les draperies académiques. Voici ce qu'on lit dans le *Cicerone* de Burckhardt : « Sur le devant, à terre, est une figure nue représentant un personnage hostile, sur lequel un apôtre zélé veut jeter un livre pesant, mais l'apôtre est retenu par le Christ qui apparaît au milieu. On retrouve cet épisode à Lorette dans une *Mort de la Vierge* en bas-relief due à Sansovino... Dans le Mortorio de Bologne les formes sont beaucoup plus idéales et ont un caractère

1. On ne sait quand mourut Nicolao. En 1526 il n'existait plus.

plus général que dans les sujets analogues traités par Begarelli. »

Tout en s'occupant du Mortorio de Santa-Maria della Vita, Alfonso fit pour le palais public (*Palazzo del Comune*), la grande statue en stuc d'*Hercùle terrassant l'hydre de Lerne*, qu'on voit dans une vaste pièce appelée la salle d'Hercule. Selon Baruffaldi, en effet, cette statue appartient à l'année 1520. L'harmonie des lignes du corps d'Hercule montre à quel point Alfonso s'entendait déjà à rendre le nu.

Si l'on en croyait Masini, Malvasia et Baruffaldi, Alfonso serait aussi l'auteur de la *Vierge* qui orne le portique dont est précédée l'église de la Madonna del Baraccano. Ce portique, il est vrai, date de 1550, mais on a pu le décorer d'une satue faite auparavant.

Le moindre doute, au contraire, ne peut s'élever sur l'authenticité des statues en terre cuite, plus grandes que nature, qui représentent *Saint Petronio, saint Procolo, saint François et saint Dominique*, les quatre patrons de Bologne. Ces statues occupent depuis 1825 les angles d'un espace carré servant de passage sous la tour du palais du podestat, tour appelée *Torre dell'Arringo*. Ces figures, « *bellissime e di gran maniera* », dit Vasari, sont malheureusement devenues fort noires. On peut cependant constater la supériorité de saint Petronio sur les autres saints.

Ce qui accrut beaucoup la réputation d'Alfonso Cittadella, à ce que rapporte Vasari, ce fut le tombeau qu'il fit pour Armaciotto de' Ramazzotti dans l'église de San-Michele in Bosco, près de Bologne. Il n'avait pas encore exécuté une œuvre aussi importante en marbre, écrit Vasari. Or, comme ses travaux pour les portes de San-Petronio lui furent commandés en 1526, on doit supposer que le tombeau dont nous parlons les précéda. Ramazzotto, en costume de guerrier, est représenté à demi-couché, la tête appuyée sur son coude, « attitude aussi impossible dans le sommeil qu'après la mort, » dit Perkins, mais adoptée par plus d'un autre artiste, notamment par Sansovino dans le tombeau d'Ascanio Sforza qui orne un des côtés du chœur de Sainte-Marie du Peuple à Rome. Au-dessus de Ramazzotto, sous un baldaquin d'une forme peu gracieuse, la Vierge est assise, maintenant sur ses genoux l'enfant Jésus debout qui passe son bras droit autour du cou de sa mère. Sans avoir le charme mystique des œuvres datant du XVe siècle, ces figures appartiennent encore à l'art sérieux et indiquent jusqu'à un certain point la préoccupation des belles formes. Quant aux pilastres qui encadrent l'alcôve funèbre, ils sont ornés de trophées dont l'agencement est très ingénieux. Aucun bas-relief, malheureusement, ne rappelle

les hauts faits du défunt. Armazotto (né en 1464) avait pourtant mené comme capitaine une vie audacieuse qui aurait pu fournir au sculpteur des motifs intéressants. Plusieurs papes lui prodiguèrent les titres et les fiefs. A Bologne même, il acquit une telle puissance, « qu'il en était presque le seigneur ». Il avait atteint le comble de la prospérité quand il commanda à Cittadella son tombeau, destiné à être placé dans une chapelle dont Bagnacavallo devait décorer les parois. Mais l'adversité ne tarda pas à l'accabler de ses plus rudes coups. Il fut exilé de Bologne et privé de ses biens, mourut à Pietramala le 14 août 1539, et fut enseveli sans pompe dans une humble église. Paul III, cause de sa ruine, eût voulu faire détruire le monument préparé à San-Michele in Bosco, mais quelques gentilshommes bolonais parvinrent à fléchir le pontife. Plus tard, la famille Gozzadini, alliée à celle des Armaciotti, obtint que les restes du guerrier reposassent dans le tombeau exécuté par Alfonso Lombardi.

Le 5 février 1526, la fabrique de San-Petronio commanda à celui-ci une *Résurrection* en bas-relief qui devait être achevée au bout d'un an et être payée 50 écus. On la voit encore au-dessus de la porte à gauche. La figure du Christ est assez belle, mais celles des trois gardes sont médiocres. Cette Résurrection, vantée par Vasari, n'était pas encore terminée lorsque la fabrique confia d'autres travaux à Lombardi. Pour les exécuter à son aise, il obtint d'elle, le 18 septembre 1526, la location d'une maison et d'une boutique, qui avaient déjà servi à des sculpteurs, moyennant trente *lire* et cinq *soldi* par an, sans compter une paire de chapons et un chevreau. Il promettait, en outre, de consacrer en dix ans trois cents *lire* à l'entretien du local. Voici les œuvres dont il est l'auteur à l'intérieur de San-Petronio. Au-dessus de la porte en face de la nef de gauche, *Adam et Ève tentés par le serpent*. Au-dessus de la porte en face de la nef de droite, l'*Annonciation* (1529), comprenant les figures de l'archange Gabriel, de la Vierge et de Dieu le Père. *Francesco da Milano* prit part à l'exécution de ces deux bas-reliefs. On attribue également à Cittadella deux élégants *médaillons* contenant des sujets empruntés à l'Ancien Testament dans les cimaises des deux portes dont il vient d'être question, ainsi que la *Naissance d'Esaü et de Jacob*, auprès d'un des montants de la petite porte de gauche.

De 1526 à 1530, Lombardi dut entreprendre d'autres travaux que ceux de San-Petronio. C'est dans cette période qu'on pourrait placer quelques-unes des œuvres qu'on lui attribue à Bologne.

Le couronnement de Charles-Quint par Clément VII à Bologne

(22 février 1530) donna lieu aux préparatifs les plus somptueux. On s'assura en cette circonstance le concours d'Alfonso Lombardi, qui fut chargé d'élever un arc de triomphe devant le portail de San-Petronio où devait se faire la cérémonie [1]. Il n'épargna pas sa peine et s'efforça de frapper les yeux et l'imagination non seulement de l'empereur, mais des princes et des seigneurs accourus de toutes parts « comme pour un plaid à la façon des Carolingiens », selon l'expression de Balbo. On remarqua particulièrement les médaillons qu'il avait introduits çà et là, ce qui lui valut de très nombreuses commandes de portraits. Il s'était déjà, du reste, acquis une juste renommée en imaginant le premier de faire avec de la cire ou avec du stuc des portraits d'après nature en forme de médailles, portraits traités avec beaucoup d'esprit et de goût, qui lui rapportaient autant de profit que d'honneur. Vasari rapporte qu'Alfonso fit ainsi ceux du prince Doria, d'Alphonse duc de Ferrare, d'Hippolyte de Médicis, de Bembo et de l'Arioste.

Pendant le séjour de Charles-Quint à Bologne, l'Arétin, à la sollicitation du cardinal Hippolyte de Médicis, décida Titien à se rendre dans cette ville pour faire le portrait du puissant empereur. Vasari raconte qu'Alfonso Lombardi gagna l'amitié du peintre vénitien, et que, lui ayant offert de porter ses couleurs, il l'accompagna dans la chambre de Sa Majesté. Pendant que Titien était absorbé par son travail, il se plaça derrière lui, tira de sa poche et cacha dans sa main une petite boîte ronde contenant du stuc, et reproduisit de son côté les traits du souverain. Celui-ci, malgré les précautions de Lombardi, s'en était aperçu. Quand il crut le médaillon achevé, il voulut le voir, en fut très satisfait et décida que la moitié des mille écus destinés à Titien serait remise au sculpteur. En outre, il demanda sur-le-champ à Lombardi de faire son portrait en marbre et de le lui apporter à Gênes. Ce portrait fut exécuté avec tant de soin qu'il fut, au dire de Vasari, regardé comme une œuvre très précieuse, « cosa rarissima », et qu'il rapporta à son auteur trois cents autres écus.

Parmi les hauts personnages qui firent des commandes à Lombardi, on ne peut omettre Frédéric II, duc de Mantoue. Le 21 février 1532, Frédéric le priait en termes affectueux d'apporter lui-même à Mantoue, afin qu'elles ne courussent aucun danger, plusieurs têtes qui devaient être terminées, et dans une autre lettre, où il le traitait

1. Pour un autre arc de triomphe, Vasari fit des figures en relief.

de « noble et très cher ami », il mentionnait une entreprise importante, le tombeau du marquis François IV Gonzague, monument qui ne fut pas terminé, malgré de pressantes instances.

A Bologne même, on se gardait d'oublier Lombardi. Le 20 novembre 1533, le Sénat le chargea de sculpter le soubassement du *Tombeau de saint Dominique*, et dans l'été de l'année suivante, cinq bas-reliefs nouveaux attiraient l'attention du public. Ces bas-reliefs représentent la naissance de saint Dominique, saint Dominique enfant délaissant son lit pour dormir sur le sol nu, saint Dominique vendant une partie de ses livres les plus chers, afin d'en distribuer le prix aux pauvres pendant une disette, l'Adoration des Mages, avec de nombreuses figures, saint Dominique assis dans le Ciel entre le Christ et la Vierge au milieu de plusieurs petits anges, vision que contemplent sur la terre des religieux et quelques laïques [1]. Dans l'Adoration des Mages, on lit sur le piédestal de la Vierge : « *Alphonsus de Lombardis c. Ferrariensis* ». Le c signifie *civis*. On ne saurait mettre en doute l'habileté dont a fait preuve l'auteur de ces cinq bas-reliefs ; les personnages sont pittoresquement groupés, il y a de l'animation et de la grâce dans les attitudes, et les détails sont rendus avec une singulière délicatesse ; mais la hauteur d'inspiration fait défaut. Où sont la simplicité magistrale, la foi ardente, l'expression profonde et la noblesse sans recherche qui caractérisent les figures évoquées un peu plus haut par Nicolas de Pise et Fra Guglielmo Agnelli ? Alfonso, pourtant, était sans doute très satisfait de son œuvre, car c'est la seule, nous l'avons déjà dit, qu'il ait jugé bon de signer. Il a eu le tort, comme l'a fait observer M. Burckhardt, de concevoir son sujet en peintre plutôt qu'en sculpteur [2].

A la fin de 1532, Charles-Quint eut une entrevue avec Clément VII, à Bologne, où il resta jusqu'au 25 février 1533. Son entourage dut encore utiliser le talent de portraitiste que l'on appréciait tant chez Lombardi. Mais ce qui flatta le plus l'artiste, ce fut la bienveillance croissante du cardinal Hippolyte de Médicis, neveu du pape. Hippolyte de Médicis était un prince de l'Église plus mondain que religieux. Né en 1511, il fut nommé cardinal par Clément VII en 1529 : il n'avait que dix-huit ans, et ses goûts n'étaient guère en rapport avec ses nouvelles fonctions. Beau, élégant, spirituel, téméraire, prodigue, il aimait avec passion la musique, la chasse et les

1. Voir notre gravure, à la page 369.

2. M. Burckhardt attribue à Lombardi les médaillons qui ornent le palais Bolognini, à Bologne. Ces médaillons sont de mérite très inégal.



EUNES CHANTEURS

chevaux, s'entourait de lettrés, d'artistes, d'hommes de guerre, ne se montrait d'ordinaire qu'en costume de prince séculier et ne revêtait la pourpre que dans le consistoire. Son cousin Alexandre de Médicis lui ayant été préféré pour le gouvernement de Florence, il attira auprès de lui tous les mécontents et il ne désespérait pas de le supplanter quand son rival le fit empoisonner. Tel était le personnage dont Lombardi se concilia les bonnes grâces en 1533. Grâce à ce puissant protecteur, il fut admis à faire partie de la suite du souverain pontife dans le voyage en France qui avait pour but la conclusion du mariage de Catherine de Médicis, nièce de Clément VII, avec Henri, fils du roi François I[er]. La cour pontificale s'embarqua à Livourne le 4 octobre 1533, et Lombardi, après une excursion à Carrare, la rejoignit à Marseille, où le pape resta plus d'un mois. Présenté au roi de France par Hippolyte de Médicis, le sculpteur reçut l'accueil le plus flatteur. Une satisfaction plus grande encore lui était réservée : son protecteur lui proposa de le suivre à Rome, ce qu'il accepta avec reconnaissance. Il allait donc pouvoir admirer les merveilles de la capitale du monde chrétien, et il espérait que la faveur du cardinal lui procurerait d'importants travaux. En passant par Savone, le 23 octobre, il écrivit au duc de Mantoue pour l'informer de tout ce qui lui advenait; sa lettre ne resta pas sans réponse : Frédéric Gonzague lui adressa ses félicitations, tout en sollicitant de nouveau l'exécution du tombeau de François IV.

Vasari rapporte que, à Rome, Hippolyte de Médicis fit faire à son protégé, outre plusieurs sculptures dont la trace s'est perdue, une tête en marbre de Vitellius qui fut très appréciée, le portrait d'après nature de Clément VII et celui de Giuliano de Medici (père du cardinal Hippolyte), qui resta inachevé. Ces trois ouvrages furent achetés plus tard par Vasari pour Ottaviano de' Medici. On voit encore dans le palais Riccardi, au-dessus d'une porte, le *Buste de Clément VII*.

Sur ces entrefaites arriva la mort du pape (25 septembre 1534). Une commission de cardinaux s'occupa de lui élever un tombeau. Hippolyte de Médicis, exécuteur testamentaire de Clément VII, en faisait partie. Il obtint que l'exécution du monument fût confiée à Lombardi, qui présenta un modèle avec des figures en cire, d'après quelques esquisses de Michel-Ange. On trouva très beau ce modèle, et un second tombeau, celui de Léon X, fut commandé au même artiste. Malheureusement le cardinal Hippolyte mourut à son tour, le 10 août 1535, avant qu'un contrat eût constaté les engagements

réciproques. Baccio Bandinelli accourut à Rome, dénigra le talent de Lombardi et mit tant d'assurance à exalter son mérite personnel auprès de la commission et de Lucrezia Salviati, sœur de Léon X, qu'il se fit adjuger les travaux.

Lombardi ne ressentit pas moins de chagrin que d'indignation et résolut de quitter Rome. Il y était pourtant encore le 6 mai 1536. En regagnant Bologne, il passa par Florence. Le duc Alexandre, ayant reçu de lui un portrait en marbre de Charles-Quint son beau-père, le combla de présents et lui commanda son propre portrait que Lombardi obtint d'exécuter à Bologne conformément à un modèle qu'il fit d'après nature.

Dans les derniers mois de 1536, Lombardi était de retour chez lui. La fabrique de San-Petronio lui demanda une statue de saint Procolo, et Pietro Aretino le portrait de Giovanni delle Bande Nere, portrait pour lequel on lui donna un moulage du masque de ce capitaine. Mais une lente et cruelle maladie, la gale (?), paralysa son activité et finit par l'emporter le 1er décembre 1537, avant qu'il eût atteint sa quarantième année. Il fut assisté dans ses derniers moments par Andrea de Carrare, fils de Masseo Pelliccia, son aide (*garzone*). Andrea, en 1530, s'était engagé à rester avec lui pendant quatre ans, à condition d'être nourri, vêtu et instruit par lui, mais il s'était attaché à son maître et ne le quitta pas. On ne sait où Alfonso Lombardi fut enseveli.

Très renommé comme sculpteur, Lombardi est peu connu comme médailleur. Il fit cependant des médailles qui furent très appréciées. Une seule nous est parvenue. Elle représente Andrea Tectori, architecte milanais. Au revers, on voit un pont fortifié, pourvu de deux tours. Dans une lettre écrite de Rome le 6 mai 1536 au duc de Mantoue Frédéric II Gonzague, Alfonso mentionne qu'il fit une médaille de Paul III, successeur de Clément VII, et que Paul III s'en montra fort satisfait. Une autre lettre adressée par Lombardi au même prince permet de conjecturer qu'il avait fait, en outre, les médailles de Tebaldeo, de Menza et du cardinal Hippolyte de Médicis, sur l'ordre duquel il exécuta la médaille de Giulia Gonzaga, veuve de Vespasiano Colonna.

Se trompant sur le sens du mot *miseria* appliqué par Vasari à Alfonso Lombardi, Baruffaldi prétend que Lombardi mourut dans la pauvreté. Vasari ne faisait allusion qu'à l'état *malheureux* d'un homme accablé à la fois par la perte de son principal protecteur, Hippolyte de Médicis, et par une incurable maladie. Le célèbre

sculpteur laissait en effet un héritage qui valait la peine d'être réclamé et que réclama sur-le-champ Sigismondo, le frère de sa mère[1]. Cet héritage ne fut délivré que sous caution, de peur qu'il ne se présentât plus tard d'autres intéressés, ce qui arriva. Antonio et



PORTRAIT DU PAPE CLÉMENT VIII, PAR GIORGIO ALBENGA (1605).

(Cathédrale de Ferrare.)

Jacopo Cittadella, frères du père d'Alfonso, écrivirent pour exposer leurs droits et firent même intervenir en leur faveur la Seigneurie de Lucques. De son côté, le duc de Mantoue envoya Jules Romain à Ferrare afin d'obtenir de Sigismondo les ouvrages, terminés ou

1. La fabrique de San-Petronio était encore débitrice d'Alfonso. — On peut lire dans l'inventaire qui fut alors dressé l'énumération des objets précieux et des œuvres commencées qui se trouvaient chez lui au moment de sa mort (*Archivio storico italiano,* série III, t. XXI, 2e livraison de 1875, p. 254).

ébauchés, qu'il avait commandés à Alfonso; mais les morceaux exécutés à son intention étaient en petit nombre. On ne sait ce qu'ils sont devenus.

Vasari a pleinement rendu justice au talent de Lombardi [1]; en revanche, il s'est montré peu bienveillant pour le caractère de cet artiste. A l'en croire, Lombardi était par-dessus tout un homme de cour [2]; il n'aimait pas à se donner du mal et pratiqua son art par vanité plutôt que par désir de la gloire. Très beau de sa personne, très épris de lui-même, il se plaisait à charger d'ornements d'or ses bras et son cou, à en garnir ses vêtements, et la légèreté de ses propos égalait celle de ses mœurs. Ayant parlé d'amour dans un bal à une noble dame, celle-ci lui riposta par une réponse qui le couvrit de ridicule.

On a écrit que Michel-Ange admirait beaucoup Lombardi, « sous la main de qui, aurait dit le Buonarroti, la terre obéissait en tremblant », et qu'il se l'adjoignit pour aide quand il exécuta la statue de Jules II (1506-1508). Ces assertions tombent d'elles-mêmes, maintenant qu'on connaît la date approximative de la naissance de Lombardi. En 1506 il n'avait que neuf ans environ. Les œuvres de Michel-Ange ne peuvent pas non plus avoir influé sur la formation de son talent, car il ne vit à Bologne que l'Ange et le saint Petronio du tombeau de Saint-Dominique, figures datant de 1495, et c'est seulement en 1533 qu'il se rendit à Rome, quand il avait déjà exécuté les sculptures qui l'ont rendu célèbre.

La production des documents qui établissent que Lombardi naquit vers 1497 a enlevé aussi tout crédit à la légende d'après laquelle le fils de Nicolao Cittadella aurait fait en 1494 le modèle de la statue équestre en bronze que la ville de Ferrare voulait élever au duc Hercule I[er]. — Enfin, il va de soi qu'on ne peut plus, comme autrefois, attribuer au sculpteur dont nous nous occupons le *Mortorio* en terre cuite exécuté en 1504 pour la cathédrale de Bologne (église de Saint-Pierre). Sept statues peintes et dorées, plus grandes que nature, sont groupées autour du Christ étendu sur son tombeau. La douleur y est vivement rendue, mais le sentiment du beau et du divin en est absent. Ce *Mortorio* est dans la crypte.

En suivant Lombardi dans sa carrière d'artiste, nous ne l'avons

1. Vasari, pendant qu'il travaillait aux préparatifs du couronnement de Charles-Quint, fit la connaissance de Lombardi, qu'il revit plus tard à Florence.

2. Il ne faut pas oublier que par sa naissance Lombardi était noble et que sa famille lui avait laissé de la fortune.

pas rencontré à Ferrare. Il était sans doute assez jeune quand il quitta sa ville natale et il n'y revint probablement pas, du moins pour y travailler. Mais la cathédrale possède depuis 1771 les *bustes en terre cuite des apôtres* qu'il avait modelés, dit Vasari, pour l'église de Saint-Joseph à Bologne vers 1524. Elle les doit à la libéralité d'un de ses évêques, Gio. Maria Riminaldi. Celui-ci les avait achetés moyennant dix *zecchini*, non de l'église Saint-Joseph, mais de l'église Sainte-Madeleine (1769). D'après ses ordres, Giuseppe Ferreri les restaura et refit en grande partie saint Mathieu. Malheureusement le chapitre leur fit infliger une couche de peinture, qui en détruisit la physionomie primitive. Ils sont placés dans des niches et ornent les bras de la croix. Lombardi s'y montre très naturaliste ; mais plusieurs têtes, entre autres celle de saint Jean, se distinguent par une beauté pleine de vie, et le geste de saint Thomas indique à merveille le caractère du personnage.

On a prétendu qu'Alfonso Lombardi était l'auteur du *Mortorio* conservé dans l'église Santa-Maria della Rosa et l'on a rangé ce travail parmi ses premières productions. Cette attribution ne repose même pas sur une tradition constante. Nous nous trouvons là en présence d'une œuvre exécutée, ce semble, au xv[e] siècle, par un artiste épris de réalisme, et nous croyons, avec M. Burckhardt et M. Venturi, qu'elle appartient à la jeunesse de Guido Mazzoni de Modène, l'auteur des *Mortorii* de Busseto et de Modène. L.-N. Cittadella incline vers la même opinion ; cependant, il ne croit pas impossible non plus que le groupe en question ait eu pour auteur un des fils de Pietro Lombardo de Venise, Antonio, qui avait peut-être gardé les traditions du xv[e] siècle. Antonio avait son tombeau et fut probablement enseveli à *Santa-Maria della Rosa*, l'église privilégiée de ses fils. Autour du Christ mort et étendu sur son tombeau sont groupés trois hommes et quatre femmes. Un des hommes est coiffé d'un turban ; un autre a l'aspect d'un paysan. La Vierge est seule à genoux ; sa douleur la rend fort laide. Une de ses compagnes, à gauche, grimace horriblement aussi en ouvrant la bouche pour crier. Mais de toutes les figures rassemblées ici, la plus réaliste, la plus repoussante, est sans contredit celle du Sauveur. Par contre, on remarque une certaine beauté et quelque noblesse dans le saint Jean et dans une femme à droite qui entr'ouvre les bras. Toutes ces statues, plus grandes que nature, ont été malencontreusement enduites en 1713 d'une couleur imitant le bronze. Malgré ses défauts, le *Mortorio* de Santa-Maria della Rosa l'emporte sur celui de Lodovico Castellani que nous avons mentionné

plus haut. Mais combien il est inférieur au *Mortorio* d'Alfonso Lombardi dans l'oratoire de Santa-Maria della Vita à Bologne! Et pourtant il en est d'autres qui laissent bien loin derrière eux ce dernier ouvrage. Tels sont, pour n'en citer que deux, celui de l'église de Saint-Jean à Modène et celui de l'église de San-Satiro à Milan. Dans le premier, dû à Guido Mazzoni dit Paganini ou Modanino de Modène qui mourut en 1518 après un long séjour en France où il exécuta le tombeau de Charles VIII, quelle intensité d'expression chez l'homme dont les yeux se gonflent de larmes à la vue du Christ inanimé! Comme on oublie vite la laideur de la Vierge, quand on observe l'expression de ses regards! Certaines jeunes femmes, tout en étant prises sur nature, ont même des dehors attrayants. Dans le *Mortorio* de San-Satiro, Caradosso (Ambrogio Foppa), a su tout à la fois serrer de près la réalité et respecter le sentiment du beau. Ainsi, malgré sa rigidité cadavérique, le Christ, dont la tête repose sur les genoux de sa mère évanouie entre les bras des saintes femmes, conserve je ne sais quoi de divin. Saint Jean, qui soutient à genoux le corps du Sauveur en levant les yeux au ciel, s'abandonne à la violence de sa douleur sans rien perdre de sa grâce virile. Enfin, toutes les figures, très différentes d'expression, sont très heureusement disposées. Les couleurs elles-mêmes s'harmonisent bien, et l'emploi de l'or dans les vêtements a été judicieusement compris. Ce genre de composition se rattache par son origine à la représentation des mystères, au moyen âge; il a l'inconvénient de rappeler trop les tableaux vivants et il est forcément réaliste. Au premier abord, il surprend et choque presque notre délicatesse d'aujourd'hui. Mais, quand on s'y est habitué, on finit par y découvrir une source d'émotion esthétique et par comprendre l'action qu'il exerça non seulement sur les yeux du peuple, mais sur l'esprit des gens cultivés et des artistes.

Baruffaldi signale, comme une œuvre d'Alfonso Lombardi, la Vierge avec son Fils mort dans l'église de Saint-Jean-Baptiste à Ferrare. On ne voit plus maintenant que la partie supérieure du corps de la *Mater dolorosa*. Cette médiocre production ne nous semble pas être imputable à Lombardi. Tel est, du reste, l'avis de L.-N. Cittadella.

Rien ne prouve non plus que Lombardi soit, comme le prétend Petrucci, l'auteur d'un haut-relief en marbre qui orne un des cloîtres de la Chartreuse et qui représente la *Vierge assise sur un trône et tenant debout sur elle l'enfant Jésus, entre saint Georges à gauche et un guerrier à*

droite. Saint Georges a sous ses pieds le dragon terrassé, tandis que le guerrier est à genoux et prie. Petrucci et Giuseppe Boschini voient, en ce dernier personnage, le duc de Ferrare, Hercule Ier, qui avait peut-être fait exécuter cette sculpture pour accomplir un vœu. Nous trouvons les figures un peu lourdes et maniérées. L'artiste a travaillé sans véritable inspiration.

La même critique ne pourrait être adressée au buste en terre cuite de *Saint Hyacinthe*, qui se trouve dans la collection du palais Strozzi-Sacrati, et que l'on a aussi attribué à Lombardi[1]. Il y a une étonnante intensité de vie dans cette figure, qui vous captive par le naturel et la sincérité de sa ferveur. Saint Hyacinthe appartenait à l'ordre de Saint-Dominique. Il est représenté avec des cheveux courts, une courte barbe noire et des moustaches[2].

Parmi les œuvres qui ont passé pour être d'Alfonso Lombardi, nous mentionnerons encore le *Saint Sébastien* en terre cuite peinte, que l'on voit dans l'église de Saint-Charles, église contiguë à l'hôpital de Sainte-Anne. L.-N. Cittadella a découvert qu'*Orazio Grillenzoni de Carpi*, sculpteur et peintre, était l'auteur de cette statue. Elle ne lui fait pas grand honneur. On y constate un réalisme peu séduisant, et la couleur des chairs y a quelque chose de choquant. Saint Sébastien lève la tête, tandis que son bras droit est attaché en l'air à un arbre et que son bras gauche pend le long de con corps.

III

A peu près en même temps qu'Alfonso Lombardi, naquit un sculpteur que nous avons déjà mentionné, et qui est appelé par Vasari tantôt *Girolamo Ferrarese*, tantôt *Girolamo Lombardi*. Girolamo

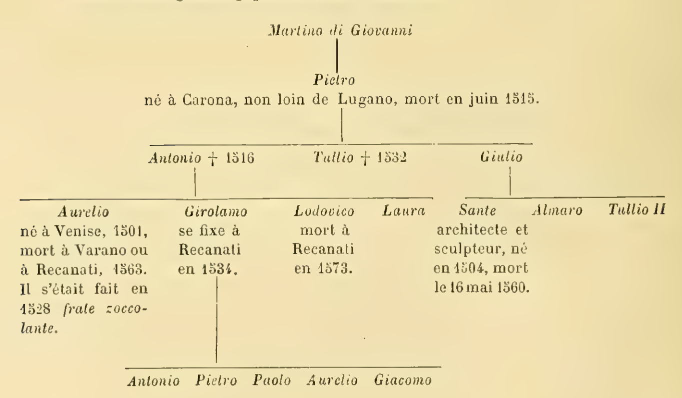
1. Il existe une répétition de ce buste dans l'église de Saint-Dominique, au cinquième autel à gauche.

2. Nous signalons aussi à Faënza, dans la Pinacothèque, un groupe de statues exécutées en terre cuite par Alfonso Lombardi : elles représentent *la Vierge tenant dans ses bras l'enfant Jésus qui bénit saint Jean l'Évangéliste, en présence de saint Jean-Baptiste*. Ce travail fut fait en 1524 pour l'oratoire de Saint-Jean-Baptiste, à Faënza.

avait pour père un des fils de Pietro Lombardo[1], Antonio, qui, après avoir travaillé dans la chapelle del Santo, à Saint-Antoine de Padoue, s'était transporté avec sa famille à Ferrare, en 1505. Il y était probablement venu afin de concourir à l'ornementation du cabinet d'Alfonse, le *studio di marmo*, et avait en outre dessiné pour le même prince des modèles de canons. Il se maria deux fois : d'abord avec une Vénitienne, Marietta Candi, qui cessa de vivre en 1506, ensuite avec une Allemande habitant Venise, Adrianna Vaira, qui existait encore en 1528. Il mourut à Ferrare, entre 1515 et 1516. On croit qu'il fut enseveli à Santa-Maria della Rosa. Il laissa quatre enfants : Laura, Aurelio, Lodovico et Girolamo. Ses trois fils furent aussi sculpteurs. Ils se rendirent les uns après les autres à Lorette et fixèrent leur demeure à Recanati. Girolamo et Lodovico y obtinrent, en 1566, le droit de citoyen. Lodovico y mourut en 1573.

C'est parce que sa famille habitait Ferrare, où il passa lui-même sa jeunesse, que Girolamo reçut le surnom de *Ferrarese*. A l'âge de trente ans, dit Vasari, il voulut perfectionner son talent en se faisant l'élève d'Andrea Contucci dal Monte Sansovino (qui cessa de vivre en 1529). Si le renseignement de Vasari, dont M. Filippo Raffaelli conteste l'exactitude et qu'admet M. Pietro Paoletti, était conforme à la vérité, Girolamo, entré dans l'atelier d'Andrea quelques années avant 1529, serait né vers 1497 ou 1498. Ce qui est certain, c'est que, attiré par les travaux à exécuter en l'honneur de la Santa Casa, il se rendit (en 1534 selon les uns, au mois de jan-

1. Voici l'arbre généalogique des *Solari Lombardi :*



vier 1543 selon les autres) à Lorette où son frère Aurelio l'avait précédé et où son autre frère Lodovico le rejoignit avant 1550. Girolamo termina, dit-on, une *Adoration des Mages* qu'Andrea Sansovino avait laissée en suspens. Il sculpta, pour les niches du parapet de marbre autour de la *Santa Casa,* six statues de prophètes que Perkins juge avec raison « maniérées et mal proportionnées ». On lui attribue également la *Statue de la Vierge*, en bronze, qui orne la façade, au-dessus de la porte principale, les candélabres de la chapelle du Saint-Sacrement, « *pieni di fogliami e figure tonde di getto tanto ben fatte, che sono cosa maravigliosa* », dit Vasari, les quatre portes de bronze de la Sainte-Chapelle et la lampe derrière cette chapelle. Pour avoir plus de place et travailler plus à l'aise, il s'était établi, avec ses deux frères aînés, Aurelio et Lodovico, à Recanati, non loin de Lorette, et y avait installé une fonderie, dont Lodovico s'occupait spécialement. La collaboration fréquente des trois fils d'Antonio Lombardi n'excluait pas du reste les travaux tout personnels. Ainsi, deux des prophètes de Lorette passent pour avoir été faits par Aurelio seul.

D'après Vasari, Girolamo Lombardi, avant d'aller à Lorette, aurait exécuté à Venise quelques bas-reliefs pour la *Libreria* (*Palazzo reale*) construite en 1536 par Jacopo Sansovino, élève d'Andrea Sansovino, et pour la loggia qui se trouve au pied de la tour de Saint-Marc, et que le même Jacopo avait terminée en 1540. Selvatico, dans son ouvrage sur l'architecture et la sculpture à Venise, n'hésite pas à soutenir que c'est à Girolamo Lombardi qu'il faut rapporter, dans la loggia, Venise assise avec les emblèmes de la Justice sur deux lions et ayant à ses pieds la Brenta et l'Adige, — Jupiter, qui symbolise la Crète, — Vénus attendant l'Amour, que l'on voit dans les airs, allusion au royaume de Chypre, — Helle tombant du bélier à la toison d'or au milieu des flots, — Thétis secourant Léandre, — et deux autres sujets relatifs à Vénus, bas-reliefs en bronze d'un élégant dessin et d'une magnifique patine. Dans la *Libreria*, ce sont les enfants en demi-relief de la frise qui seraient dus à Girolamo. — M. Pietro Paoletti attribue aussi à Girolamo Lombardi, dans l'église de S. Maria dei Miracoli, à Venise, deux bas-reliefs représentant la Vierge et l'Ecce homo, parce qu'ils ont beaucoup d'analogie avec ceux dont Lombardi est l'auteur dans la loggia de la place Saint-Marc.

Vasari parle en outre d'un très grand tabernacle de bronze fait pour Paul III et destiné à la chapelle Pauline, au Vatican. Au lieu de Paul III, c'est Pie IV qu'il faut lire. Ce tabernacle, qui n'est pas très

grand et qui porte les noms des trois frères Aurelio, Girolamo et Lodovico, existe encore, mais dans la cathédrale de Milan, dont il orne le maître-autel, et à laquelle il fut donné par le pape milanais Pie IV lui-même (Gabriello Medici), quand Saint Charles Borromée était archevêque. Il a pour principal ornement les statuettes des douze apôtres, dans le haut, et le Christ bénissant, au centre. Plusieurs événements de la vie du Christ sont retracés autour de la base. Ce remarquable monument a été placé dans un petit temple circulaire à l'exécution duquel les Lombardi sont étrangers. Pellegrini en fit le dessin, Brambilla le modèle, et c'est Andrea Pelizone qui le fondit.

Dans ses *Artisti bolognesi ferraresi ed alcuni altri in Roma*, M. A. Bertolotti a fourni quelques renseignements nouveaux sur Lodovico et Aurelio Lombardi. *Lodovico Lombardi* reçut à Rome, le 7 décembre 1546, un peu plus de 24 écus pour avoir fait un faldistorio en cuivre, destiné à la chapelle de Paul III. Le 20 juillet 1559, on lui donna 18 écus comme prix d'un piédestal fait pour un César jeune. En 1570 et en 1572, il toucha des sommes importantes en qualité de fondeur de la chambre apostolique et il fit de nombreux canons ornés de reliefs. Sa femme, Francesca Citri, de Venise, fut héritière de ses biens; elle réclama en 1577 le reste de ce qui était dû à Lodovico. — Un acte du 21 mai 1558 constate que *Frate Aurelio de Lombardis*, sculpteur ferrarais, se vit restituer un objet mis en gage : c'était un grand encrier de métal, orné de figurines, qui représentaient des monstres marins.

Si nous nous transportons dans l'église métropolitaine de Fermo, nous y trouverons, ornant l'autel du Saint-Sacrement, un tabernacle de bronze exécuté à la fois par Girolamo et par Lodovico Lombardi. Le chapitre le leur commanda entre 1570 et 1571, quand Lorenzo Lenzi de Florence était évêque de Fermo. Ce tabernacle est de forme octogone. La *Crèche*, l'*Épiphanie*, la *Dispute dans le temple*, la *Cène*, la *Prière au jardin des Oliviers*, la *Flagellation*, la *Montée au Calvaire* et le *Crucifiement* y sont sculptés en demi-relief. Douze colonnes supportent, comme à Milan, les statuettes des apôtres. La croix, l'étoile et l'agneau que l'on remarque dans la frise sont les symboles du chapitre. L'ensemble du travail fait beaucoup d'honneur aux deux frères Lombardi.

Sur la foi d'une note trouvée dans un livre imprimé en 1640, note où il est question d'un baptistère conservé à Prague et signé : « Opus Hieronymi Uxanza de Ferraria MDL », Baruffaldi a soutenu que le sculpteur appelé d'ordinaire Girolamo da Ferrara et Girolamo

Lombardi avait pour nom véritable Girolamo Usanza. Mais, du prétendu baptistère, on n'a découvert aucune trace, malgré les plus consciencieuses recherches, ni à Prague, ni ailleurs en Autriche, de sorte qu'on ne peut guère plus admettre l'existence d'un sculpteur nommé Usanza que celle de l'œuvre d'art indiquée. Dans aucun acte du temps, on ne trouve que Ferrare ait possédé un sculpteur du nom d'Usanza, quoique le nom d'Usanza apparaisse plusieurs fois. Cependant, eût-il réellement vécu, on ne serait pas en droit de lui attribuer les œuvres dont Girolamo Lombardi est très certainement l'auteur et de faire des deux sculpteurs un seul personnage, en éliminant le nom de Lombardi.

On ne sait quand mourut Girolamo Lombardi. Il eut sept enfants. Trois d'entre eux, Antonio, Pietro et Paolo, s'adonnèrent aussi à la sculpture. Pietro étudia, en outre, la peinture avec le Pomarancio. Le principal élève de Girolamo fut Antonio Calcagni, de Recanati, à la fois sculpteur et fondeur.

Un autre sculpteur ferrarais qui mérite de n'être point passé sous silence est *Alfonso Alberghetti*. C'est lui qui fit le plus beau des deux puits en bronze que l'on voit dans la cour du palais ducal à Venise, celui qui se trouve le plus près de la porte *Della carta* (1519). Il fut aussi l'auteur de deux vases de bronze, ornés de figures et d'arabesques, que possédait autrefois la collection Costabili ; l'un de ces vases portait l'inscription suivante : « Alfonsi Albergeto ferarensi me fecit anno domini 1572. »

L'art de la fin du XVIe siècle est représenté à Ferrare par le *Tombeau de Barbe d'Autriche*, fille de l'empereur Ferdinand Ier, la seconde des trois femmes d'Alphonse II [1]. Ce monument, dont l'auteur est inconnu, se trouve dans l'église del Gesù, à laquelle Barbe était venue généreusement en aide pour réparer les dégâts causés par le tremblement de terre de 1570. Il est en marbre rouge avec des plaques de marbre noir. L'aspect en est un peu tapageur, mais assez grandiose. Dans le bas, aux côtés de l'épitaphe, on voit deux enfants presque nus. Deux autres enfants se montrent sur les faces latérales. Au-dessus de l'épitaphe apparaît une tête, surmontée d'un aigle, entre deux guirlandes. Tel est le piédestal qui supporte le sarcophage. Sur le sarcophage, orné d'une tête de séraphin également placée entre deux guirlandes, deux figures allégoriques sont assises aux côtés du

1. La première fut Lucrezia de' Medici; la troisième fut Margherita Gonzaga.

buste de Barbe. L'aigle et les enfants dénotent un talent digne encore d'estime.

En regardant le buste de Barbe, on ne se rappelle pas sans intérêt ce qui recommandait cette princesse au souvenir des Ferrarais. Son mariage fut l'occasion de tournois et de spectacles qui firent sensation. Du 28 novembre 1571 au 27 janvier 1572, elle gouverna Ferrare, avec le concours de Pigna, secrétaire d'Alphonse II, quand le duc se rendit en Allemagne afin de féliciter l'empereur dont le fils aîné Rodolphe avait été nommé roi des Romains. Après le tremblement de terre de 1570, elle recueillit les jeunes filles sans asile et fonda pour elles un établissement. Elle succomba en 1572 à une maladie de quatre mois. Son éloge figure parmi les écrits de Torquato Tasso.

Pour terminer la nomenclature des œuvres plastiques conservées à Ferrare, il ne nous reste plus qu'à mentionner le *Buste de Clément VIII,* du pape qui mit fin à la domination de la famille d'Este et y substitua l'autorité directe du Saint-Siège en 1598. C'est à l'Université de Ferrare que Clément VIII avait fait ses études. Son portrait, placé sur la façade de la cathédrale à gauche, au-dessus d'une plaque de marbre contenant une longue inscription, fut fondu en 1605 par *Giorgio Albenga.* Il est loin d'être sans mérite, malgré l'époque avancée où il a été fait. La tête est chauve et s'incline vers la terre, comme si le pontife s'absorbait dans les soins de sa souveraineté temporelle. Albenga, après avoir passé la plus grande partie de sa vie à Mantoue, en qualité de bombardier, se rendit à Ferrare en 1598 et ne retourna pas à Mantoue.

GUSTAVE GRUYER.



DOCUMENTS INÉDITS

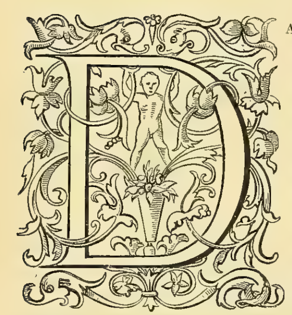
SUR

RUBENS

(DEUXIÈME ARTICLE[1]).

II

INVENTAIRE APRÈS DÉCÈS D'ISABELLE BRANDT.



ANS un premier article[2], j'ai donné le testament de Rubens tiré des archives de Gaesbeek. L'importance exceptionnelle de ce document m'a engagé à intervertir l'ordre des dates pour lui donner la première place. Je reprends aujourd'hui l'ordre chronologique en publiant l'inventaire après décès d'Isabelle Brandt[3]. La première femme de Rubens a peu fait parler d'elle dans l'histoire; on ignorait même la date précise de sa mort. La pièce suivante comble cette lacune et donne quelques détails nouveaux sur le grand artiste et sur ses ouvrages.

Comme tous les documents tirés des archives de Gaesbeek, cet inventaire est inédit.

Inventaire de tout ce qui revient, tant en doit qu'en avoir, à la succession de feue dame Isabelle Brandt, épouse légitime de messire Pierre-Paul Rubens, gen-

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, p. 204.
2. A la page 208, ligne 13, au lieu de *Nancx*, il faut lire *Vrancx*.
3. Arch. de Gaesbeek, AE, n° 123.

tilhomme de la maison de Son Altesse, décédée le 20 juin 1626, laissant deux fils, Albert, âgé de 13 ans, et Nicolas Rubens, âgé de 9 ans. Lequel inventaire, avec les comptes et les preuves, le prénommé messire Pierre-Paul Rubens... [1], entre lui et les tuteurs testamentaires prénommés, le 11 juillet suivant, a été fait et clôturé.

Il a été convenu que tous les biens et la maison mortuaire, délaissés par la prénommée défunte, seraient partagés entre messire Rubens et ses enfants, sans en distraire ou réserver aucun d'un côté ou de l'autre, et que le prénommé Pierre-Paul Rubens ne conservera devers lui aucun douaire soit conventionnel ou coutumier, mais qu'il aura en propriété absolue tous ses vêtements de toile, de laine ou autres; *item*, ses joyaux et les parures servant à son usage personnel, ainsi que son cheval de selle avec le harnachement, ses armes et ses bagues, excepté celles qui se trouvent dans les vitrines près des agates, dont le contenu a été inventorié et l'inventaire remis avec celui-ci à messire Jean Brandt, ancien échevin de cette ville d'Anvers, grand-père des enfants, et à Martin Henri Brandt, greffier de la même ville, oncle des enfants prénommés, comme tuteurs testamentaires, avec le compte d'administration des biens de la succession fait par messire Pierre-Paul Rubens rendant ici et comme suit :

Chapitre Ier. Des biens meubles, argent de la succession.

. . . .

6° A savoir que messire Rubens a vendu après la mort de sa femme, de la main à la main, au duc de Bucquingam, en Angleterre [2], et ce au profit de la succession, quelques tableaux, antiquités de marbre, agates et autres joyaux, pour la somme de 100,000 florins, dont il a fallu défalquer 16,000 florins, savoir : 1° 6,000 florins pour un tableau représentant les *Saintes Ames montant au ciel*, que messire Rubens était tenu de peindre et d'envoyer avec le reste au prénommé Duc, et qui n'était pas commencé à la mort de la défunte [3]; et les autres

1. Déchirure dans le manuscrit.

2. Rubens avait connu Buckingham à Paris, en avril 1625. En septembre, le duc passa par Anvers, chargé, conjointement avec le comte de Carlisle et sir Dudley Carleton, de négocier le traité de paix entre la Grande-Bretagne et les Provinces-Unies. Il vit alors la collection de Rubens, laquelle devint plus tard sa propriété. On ignorait jusqu'ici la date de cette cession. Il y avait 19 tableaux du Titien, 21 du Bassan, 13 de Paul Véronèse, 8 de Palma, 17 du Tintoret, 3 de Léonard de Vinci, 3 de Raphaël, plus 13 peintures de Rubens. Plus tard, avant la mise sous séquestre des biens de Buckingham, en 1649, une partie notable de sa collection fut envoyée à Anvers pour être vendue. L'archiduc Léopold en fut l'acquéreur. Les peintures sont aujourd'hui au Belvédère, à Vienne. Il y avait douze boîtes d'agates et autres pierres précieuses. Voir à ce sujet, *Sainsbury, Original un published papers illustrative of the life of sir Peter Paul Rubens, Londres*, 1859, *pp.* 64 *et sqq.* (H).

3. Nous n'avons aucun renseignement sur ce tableau qui peut-être ne fut pas exécuté. Il y a cependant un fait de quelque importance que nous recueillons dans l'*Œuvre de P.-P. Rubens,* le bel ouvrage de M. Max Rooses, Anvers, 1886, n° 90.

10,000 florins à celui qui a servi d'intermédiaire à ladite vente[1], reste... 84.000 florins.

Chapitre des rentrées et des crédits revenant à la succession.

. . . .

2° Reçu des fabriciens de l'église Notre-Dame de cette ville, pour le tableau du grand autel, 1,500 florins[2].

4° Reçu de la cathédrale d'Alost pour le tableau, *Les Pestiférés* [3], 500 florins (H).

10° Reçu de M. Daniel Fourment pour clôturer le compte d'achat de quelques agates, achetées à messire Rubens pendant la vie de sa femme défunte, 900 florins[4].

Chapitre des dépenses que les héritiers et messire Rubens doivent supporter en commun.

. . . .

35° Payé au roulier pour le transport jusqu'à Calais des objets vendus au duc de Bucquingam, 48 florins.

48° Payé à Corneille De Vos pour deux copies comprises dans ce qui a été vendu au duc de Bucquingam, 48 florins.

67° Payé à messire Jean pour quelques agates comprises dans la vente Bucquingam, 300 florins.

71° Payé aux héritiers de Hans Hans pour une partie de médailles vendues dans la vente Bucquingam, 222 florins.

75° Payé à messire Selsius de Dunckercke pour ce que le rendant a reçu de lui, lors du transport des antiquités vendues au duc de Bucquingam à Calais, 381 florins.

79° Payé à Désiré van Ryswyck, orfèvre, pour avoir monté quelques agates en bagues, 76 florins.

89° Payé à l'emballeur qui a emballé les tableaux et les statues envoyés au duc de Bucquingam en Angleterre, 36 florins.

Vers 1624, Abraham Golnitzius vit dans l'atelier de Rubens, en cours d'exécution, un grand *Jugement dernier*, estimé au delà de 5,000 florins. Il parle de la « beauté du ciel et du vol des corps vers ce lieu ». M. Rooses n'a pu identifier ce tableau qu'il croit pouvoir être celui que Rubens offrit, en 1618, à sir Dudley Carleton, mais que ce diplomate n'accepta point (H).

1. Michel Le Blond, peintre et graveur (1587-1656), agent de la Cour de Suède à Londres (H).

2. *L'Assomption de la Vierge*, Rooses, n° 359. Cette magnifique peinture fut exécutée, dit M. Rooses, entre les mois de mai et d'octobre 1626. Le payement final est du 10 mars 1627 (H).

3. *Saint Roch intercédant pour les pestiférés*, toujours à Alost (Rooses, 488). L'auteur lui assigne la date 1623-1624. D'après la tradition il aurait coûté 800 florins.

4. J'ai publié dans le *Dictionnaire des amateurs français au* XVIIe *siècle*, Paris, 1884, le texte de la convention intervenue entre le président de Lauson, Peiresc et Rubens pour la vente d'une collection de médailles et de pierres gravées faite par Rubens en 1623.

Chapitre des dépenses qui concernent les héritiers de la défunte seuls.

(*Ce chapitre comprend les frais divers d'enterrement, des dépenses pour les vêtements de deuil, le chirurgien qui a fait l'autopsie, le clergé, les cierges, le fossoyeur, les pauvres, etc.*)

Cet état et compte a été présenté et remis ainsi par messire Pierre-Paul Rubens, comme père et premier tuteur testamentaire de ses enfants, au prénommé Me Jean Brandt, grand-père, et à Me Henri Brandt, oncle des enfants, aussi tuteurs testamentaires, et après leur avoir lu et expliqué ledit état, après la vérification des inventaires y annexés, et le rendant ayant déclaré que tout a été honnêtement et loyalement fait, ils ont accepté et approuvé ledit état et l'ont signé à côté du rendant à Anvers le 28 août 1628.

Signé : Pietro-Paulo Rubens, J. Brandt, Henri Brandt, et on avait écrit sous les noms : *Collato concordat cum suo originali quod attestor Francus Hercke, notarius admr.*

Collationné et trouvé s'accordant avec la précitée copie par moi soussigné notaire public résidant à Anvers.

Signé : T. Guyot, *notaire.*

III

CONTRAT DE MARIAGE DE RUBENS ET D'HÉLÈNE FOURMENT.

Le 6 décembre 1630, Rubens épousait Hélène Fourment qui occupe une si grande place dans la vie et dans l'œuvre du maître; il avait 53 ans, et elle 16. Hélène était la fille de Daniel Fourment, beau-frère de Rubens par son premier mariage avec Clara Brandt, sœur d'Isabelle, mais remarié, après la mort de Clara Brandt avec Claire Stappaert. Issue de ce deuxième lit, Hélène n'avait donc aucune parenté avec Rubens.

Deux jours avant le mariage, le contrat suivant fut rédigé par devant le notaire Toussaint Guyot [1].

L'an du Seigneur mil six cent trente, le 4e jour du mois de décembre, par devant nous Toussaint Guyot, notaire public, admis et approuvé par le conseil privé de Sa Majesté et de Brabant, résidant à Anvers, et les témoins ci-après nommés, ont comparu messire Pierre-Paul Rubens, chevalier, secrétaire du conseil privé de Sa Majesté et gentilhomme de la maison de Son Altesse très illustre, comme futur époux d'une part; et demoiselle Hélène Fourment assistée de messire

1. Arch. de Gaesbeek, AC, no 2.



Daniel Fourment et de dame Claire Stappaert, ses père et mère, comme future épouse, d'autre part; tous connus par moi, notaire. Lesquels déclarent et confessent avoir décidé, arrêté et conclu un prochain mariage entre les prénommés messire Pierre-Paul Rubens et demoiselle Hélène Fourment, à la gloire de Dieu, et si ledit mariage par autorisation de notre mère la Sainte Église peut se conclure et aboutir; et cela aux conditions, convenances et formes suivantes :

En premier lieu, le prénommé futur époux promet d'apporter à la subsistance et entretien du prochain mariage tous ses biens meubles et immeubles, partout et à quelque place qu'ils se trouvent ou pourraient être trouvés, ayant satisfait ses deux enfants, dont dame Isabelle Brandt fut la mère, de leurs biens du côté maternel, comme le prouve la quittance donnée par les tuteurs testamentaires et passée par devant moi, notaire, le 29 novembre dernier, de quoi la demoiselle future épouse et ses parents ont déclaré être satisfaits.

D'autre part, le prénommé messire Daniel Fourment et dame Claire Stappaert son épouse, promettent et donnent en dot à leur fille pour son prochain mariage, immédiatement après la consommation d'iceluy, la somme de 3,000 livres de gros de Flandres une fois donnés; et promettent qu'elle apportera en outre les 129 livres 12 escalins de gros de Flandres qu'elle a hérités de feu dame Catherine Fourment, sa sœur, épouse de messire Gilles Hanckart; et qu'ils la muniront d'un trousseau bien monté, comme aussi qu'ils payeront les frais de la fête nuptiale de façon à en avoir honneur et remerciement. Le futur époux s'est aussi déclaré satisfait.

Et a été arrêté et convenu entre les parties contractantes que si, par la volonté de Dieu, le prochain lit venait à être disjoint légalement, sans avoir laissé d'enfants procréés de leur corps, tous les biens propres, venant de l'un ou de l'autre conjoint par héritage, ou la valeur de ces biens, retourneraient du côté d'où ils sont venus soit par héritage, soit par apport, et que la future épouse, étant la survivante, retiendrait et conserverait tous ses vêtements, bijoux, joyaux, objets de laine et de toile, de corps et de tête, en plus d'un douaire de 22,000 carolus une fois payés, à prendre dans la succession du futur époux, sans pouvoir présenter aucune prétention aux conquets. Et, si le prénommé futur était le survivant, il recevrait également comme douaire 8,000 carolus une fois payés, à prendre dans la succession de la future épouse.

Lesquels points et conditions, les deux parties contractantes ont promis d'exécuter et d'accomplir fidèlement.

Ainsi fait et passé à Anvers dans la maison du prénommé messire Daniel Fourment, en présence de messire Jean Brandt, échevin de cette ville, M. Henri Brandt, greffier de cette ville, et MM Pierre Fourment, Pierre van Hecke, Balthazar de Groot, Henri Moens et Nicolas Piequevy, comme témoins à ce demandés. Les prénommés comparants, assistants et témoins ont signé de leur nom les minutes du présent acte dans le registre appartenant à moi, notaire.

Quod attestor signo meo manuali solito.

Signé : T. GUYOT.

EDMOND BONNAFFÉ.

(*La suite prochainement.*)

LE NOUVEAU PALAIS DES MUSÉES

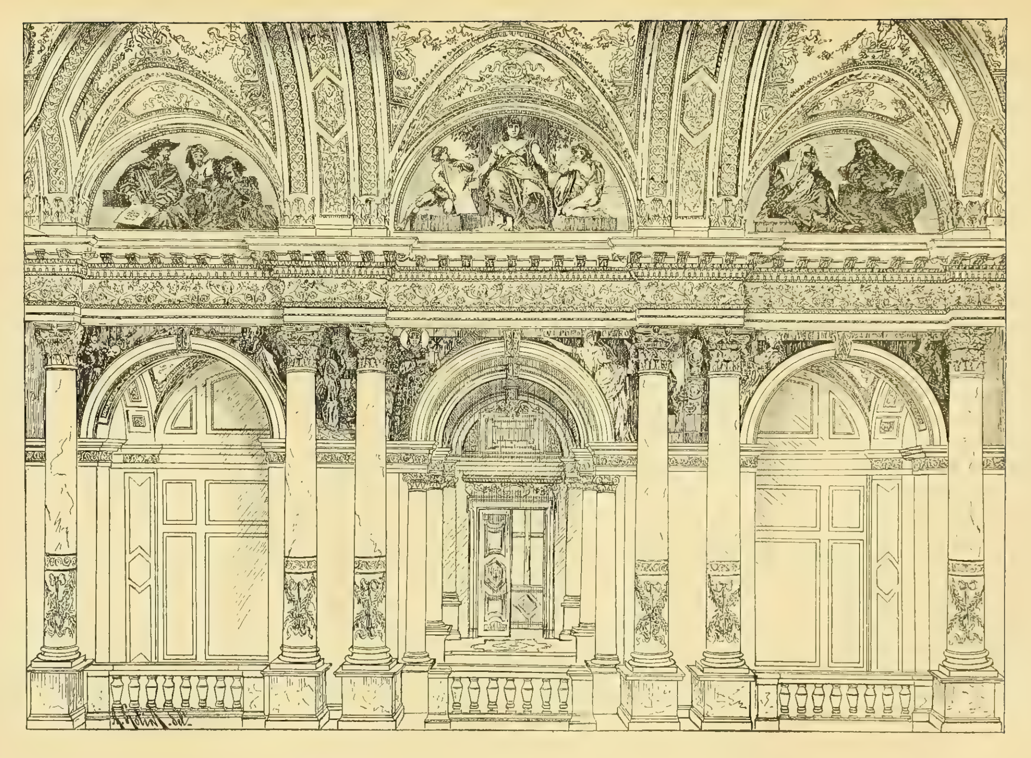
A VIENNE

I



IEUX pays d'Empire, conservateur par essence et respectueux des privilèges souverains, l'Autriche, plus qu'aucune autre nation, a conservé intact le patrimoine de ses trésors d'art. Jusque-là dispersées, confuses ou difficilement accessibles, les collections de la monarchie austro-hongroise n'étaient pas connues comme elles l'eussent mérité. Leur réunion dans le palais du Ring est donc un événement de haute importance, que la *Gazette* ne pouvait passer sous silence. Grâce à l'accueil obligeant et empressé des directeurs des divers départements du nouveau Musée, et par faveur spéciale, j'ai pu prendre un aperçu de ce magnifique ensemble, avant son inauguration solennelle.

Avec la nouvelle Burg (château impérial), en voie d'achèvement, le palais du Hof-Museum terminera cette suite grandiose, unique même en Europe, de constructions modernes qui décore la ceinture de Vienne, sur le large boulevard du Ring, l' « anneau » dont Saint-Étienne est le majestueux ombilic. Cette œuvre, commencée il y a un quart de siècle, sera le grand honneur du règne de l'empereur François-Joseph. Elle a été conduite sans défaillance et avec une décision remarquable. On sait que l'aliénation des terrains occupés



ÉTAGE SUPÉRIEUR DU GRAND ESCALIER, AU NOUVEAU MUSÉE DES ARTS, A VIENNE.

par les anciens remparts de la ville avait produit une somme considérable, — plusieurs centaines de millions, — qui fut versée dans une caisse spéciale et affectée en totalité à l'érection d'édifices publics. N'ayant point à compter avec la dépense, rien ne fut épargné pour que ceux-ci fussent aussi somptueux que possible. L'entreprise fut d'ailleurs secondée par la collaboration d'artistes du plus grand talent. Les noms de Fœrstel, de Hansen, de Schmidt resteront attachés à ce rajeunissement de la ville de Vienne [1]. C'est à eux que revient la meilleure part, et de beaucoup, dans ce travail colossal; chacun d'eux affirmant vigoureusement son originalité dans des créations d'un caractère très net, très voulu, d'une exécution étudiée et habile, en conformité étroite avec le programme imposé.

A Hansen, le classique, le théoricien savant nourri des principes exclusifs de l'Antique, sont dus le nouveau Parlement, en style néo-grec, la Bourse, l'École des Beaux-Arts.

Schmidt est le brillant architecte du Rathaus (Hôtel de Ville), chef-d'œuvre du genre gothique, et de la Chapelle expiatoire bâtie par l'empereur sur l'emplacement du Ring-Théâtre incendié.

La *Gazette des Beaux-Arts* a publié, avec le travail de M. Sédille, un très bon dessin du Rathaus, qui permet d'apprécier la haute valeur de la façade. Comme Fœrstel, Schmidt, dont la mort récente a été un deuil pour l'Autriche, s'était livré à un examen approfondi de l'art du moyen âge et particulièrement du gothique français. Moins heureux que son émule dans les applications du décor, surtout du décor intérieur, il a, comme lui, un sens supérieur de l'expression des *formes* architecturales et de leur rôle pittoresque. Il s'en faut de peu que l'Hôtel de Ville de Vienne ne rivalise, comme perfection, dans le genre gothique, avec la fameuse Église Votive de Fœrstel.

Mais Fœrstel n'a pas que cette œuvre à son actif; son génie éclectique a rencontré dans l'étude des monuments de la Renaissance, et même dans celle du rococo pompeux de Fischer d'Erlach, une source féconde d'applications ingénieuses et d'idées neuves.

L'Institut de chimie, le Gewerbe-Museum, l'Université sont des constructions qui compteront, on n'en saurait douter, dans l'histoire de la construction moderne. Tous ceux qui ont visité la ville actuelle ont certainement admiré les proportions du palais de l'Université et le beau parti décoratif de son gigantesque escalier.

1. Nos lecteurs n'ont certainement pas oublié les articles très étudiés et très compétents que notre excellent collaborateur, M. Paul Sédille, a consacrés ici même, en 1884, à l'*Architecture moderne à Vienne*.

L'édification des nouveaux Musées n'a malheureusement été confiée ni à Schmidt ni à Fœrstel; je dis malheureusement, parce que, si réel que soit le talent de MM. Semper et de Hasenauer, il ne saurait être mis en balance avec les qualités maîtresses d'invention, de goût et de mesure qui distinguent les œuvres de leurs illustres rivaux.

Les deux palais des Musées se dressent à droite et à gauche du monument de Marie-Thérèse, en face de la Hof-Burg : d'un côté, le Musée des Sciences naturelles ; de l'autre, le Musée des Arts. L'emplacement était superbe et au premier coup d'œil on s'étonne que les architectes n'aient pas tiré d'un dispositif aussi favorable un effet plus monumental; avant même d'en avoir analysé le détail, il m'a semblé que les façades, imitées des Procuratie de Venise, avaient je ne sais quelle monotonie dans la distribution des lignes, je ne sais quelle pauvreté dans le jeu des pleins et des vides; l'ensemble, quelque bonne volonté que j'eusse à en discerner les qualités, m'a paru froid, d'une froideur qu'accentue encore la couleur grise de la pierre [1]. La maigre coupole qui surmonte l'escalier en rompt à peine la perspective uniforme.

Les deux palais ont été commencés en 1872; en 1879, M. Semper mourait à Rome; M. de Hasenauer eut dès lors la direction unique du travail. Les ravalements extérieurs étaient terminés en 1881. La superficie de chacun des palais mesure près de 11,000 mètres carrés.

Sans vouloir préciser la part respective de collaboration des deux architectes, on peut indiquer, d'une manière générale, que le plan appartient à M. Semper, et la décoration à M. de Hasenauer [2].

L'extérieur ne laisse pas, d'ailleurs, pressentir les richesses surabondantes de l'intérieur. Deux étages nobles, un étage sous les toits et un rez-de-chaussée bas occupent les quatre côtés du long parallélogramme qui constitue le Musée des Arts. Toute la partie centrale de l'édifice est remplie par un grand escalier à l'italienne et à double révolution, précédé d'un vestibule octogone; la voûte de la coupole, vue par un oculus central, couronne le vestibule. L'ensemble de cet escalier, avec son magnifique développement, ses marbres, ses stucs, ses dorures et ses peintures, est, si je puis employer

1. Une reproduction de la façade accompagne le travail précité de M. Paul Sédille dans la *Gazette;* nous y renvoyons le lecteur.

2. C'est aussi M. de Hasenauer, homme très en faveur, en haut lieu, qui vient d'achever le Burg-Théâtre, construction prétentieuse et lourde que ne peuvent sauver quelques détails ingénieux de décoration.

un terme aujourd'hui passé dans l'usage courant, le *clou* de la nouvelle bâtisse. Les Viennois, qui manifestent volontiers leur passion pour les beaux escaliers, auront toute raison d'être fiers de celui-ci. Quant à moi, ne voulant point m'arrêter à de légères critiques et me plaçant au point de vue du goût fastueux qui a cours dans le pays, je me ferai un plaisir de le louer sans réserve. Pour un musée d'art on ne saurait blâmer le luxe de la préface, fût-il extrême. Ici, d'ailleurs, les détails ont leur prix et apparaissent nettement en rapport avec la destination de l'édifice.

Les pans de l'octogone du vestibule sont couverts d'arabesques en stuc d'un bon style. Le groupe en marbre de Canova, le *Thésée terrassant le Minotaure*, qui se trouvait autrefois dans le petit temple du Volksgarten, occupe la perspective de fond, au sommet du premier palier. Ces musculatures en sacs de noix, cette rhétorique théâtrale, en telle place, font, ma foi, grand effet; le luisant du marbre de Carrare joue à merveille sur la tenture en stucages de couleurs qui supporte l'ordre composite du balcon. Des colonnes accouplées, en marbre noir veiné, à chapiteaux dorés, portent le riche entablement sur lequel repose le plafond à soffite surbaissé; au haut de la première rampe, de chaque côté du groupe, de grands lions de marbre blanc portent les écussons impériaux. Tout cela est très italien, assurément, et rappelle, comme l'escalier de l'Opéra de Paris, les ronflantes décorations du Véronèse et du Tiepolo; mais tout cela aussi est d'élégante tournure, de tonalité brillante, qui plaît au regard. Aux yeux d'un architecte, l'escalier de Paris présentera des qualités originales d'invention, des souplesses de formes, des hardiesses, en un mot, que celui-ci n'a peut-être pas; mais je ne sais si le public moyen, qui aime les choses pondérées et assagies, ne préférera pas l'escalier de Vienne.

Celui-ci, de plus, a été conçu en vue de recevoir une importante décoration picturale, qui, dans son unité d'ensemble, est remarquablement bien réussie. Une grande composition de M. Munkacsy, l'*Apothéose de la Peinture*, naguère exposée au Salon de Paris, où elle avait été peu goûtée, occupe la surface centrale du plafond; en place, elle a beaucoup gagné ; ses gammes blondes se fondent dans l'harmonie générale et produisent de loin un joli effet de plein air. Les douze lunettes, qui coupent les voussures du soffite, sont décorées de compositions symboliques où figurent, suivant la formule consacrée, les dieux de la peinture : Léonard, Vélasquez, Van Dyck, Titien, Michel-Ange, Rubens, Rembrandt, Raphaël, Dürer, Holbein.

Ni l'ancienne Flandre, ni l'Italie du xve siècle, ni la France, n'ont été admises dans le cénacle; il restait deux places qu'on aurait pu, semble-t-il, sans inconvénient, accorder aux Van Eyck et à Watteau, au lieu de les meubler d'une allégorie quelconque; Mantegna, qui est représenté au Musée par un chef-d'œuvre, avait aussi quelques titres. Hans Makart, l'auteur de ces lunettes, en a décidé autrement; il a retenu surtout ce qui pouvait fournir à son talent de décorateur des motifs congruents. Dessin facile, abondant, coloris étoffé, bitumineux, intentions soulignées : telles sont les caractéristiques de ces peintures qui sont peut-être les meilleures de cet artiste surfait et déjà bien oublié.

Au-dessous, dans les tympans des archivoltes, derrière les colonnes, se déroule comme une longue tapisserie éployée, une suite de compositions décoratives dues à la collaboration de Franz Matsch et des frères Gustave et Ernest Klimt.

J'avais entendu parler avec grands éloges de ces nouveaux venus dans l'art si difficile de la décoration murale; je ne m'attendais cependant devant les peintures de l'escalier du Musée, comme devant celles des plafonds du Burg-Théâtre, à rencontrer des sensations d'une saveur aussi imprévue. Le résultat de cette curieuse collaboration est tout à fait intéressant et digne d'être noté comme l'effort le plus remarquable de la peinture à Vienne, en ces derniers temps. Un cycle de quarante compositions habilement reliées entre elles et commandées, en quelque sorte, par la disposition architecturale, représente les modes successifs de la Peinture à travers les âges, chaque époque étant caractérisée par une figure facile à reconnaître et exprimant avec clarté l'intention allégorique, aussi bien par style et couleur, que par dessin et costume. C'est ainsi que l'art flamand du xve siècle est indiqué par une des figures des anges musiciens des volets de l'*Agneau mystique*, l'art italien du *quattrocento* par une figure de Botticelli, etc. Le programme était ingénieux, mais il pouvait facilement tourner au poncif et au banal. MM. Klimt et Matsch l'ont rempli avec une dextérité rare, une originalité de pensée incontestable, un sentiment puissant de la couleur, profitant de l'irrégularité des surfaces pour donner à leurs figures plus de mouvement et de grâce.

Nous ne suivrons pas les travaux des décorateurs et ornemanistes viennois à travers les autres parties de l'édifice; il faudrait à les décrire tout un volume. Rien, du reste, n'y est à comparer avec ce qu'on voit dans le grand escalier. Il faut maintenant pénétrer dans

les salles et dire quelques mots de l'installation des objets d'art, en suivant l'ordre distributif du plan.

II

Le rez-de-chaussée bas — le *Tiefparterre*, comme on l'appellé — est réservé aux monuments de sculpture de grandes dimensions, aux lourds morceaux de pierre, c'est-à-dire à la plastique monumentale et à l'épigraphie. C'est là qu'ont été installés les résultats de la mission archéologique de Djœlbaschi (Trysa) et la vaste série de bas-reliefs archaïques qui en fut rapportée et qui forme, dans son genre, un ensemble unique, tant au point de vue de l'art qu'au point de vue de l'histoire du peuple grec en Asie.

Au premier étage, qui constitue une sorte de second rez-de-chaussée, ont été attribués tous les objets d'art de l'Antiquité, du Moyen-Age, de la Renaissance et des temps modernes, qui se trouvaient conservés dans les diverses collections impériales et dans les résidences : bronzes, terres cuites, marbres, gemmes, orfèvreries, médailles, camées, ivoires, armes, etc. C'est là qu'ont été groupés, dans un ordre méthodique et rationnel, présentés sous de somptueuses vitrines, abondamment éclairés, environnés de tout ce que le confort moderne peut ajouter d'agrément à la visite d'un musée, c'est là qu'ont été exposés, dis-je, au regard, pour la première fois d'une façon complète, les immenses collections conservées au Palais de la Burg, au Belvédère, à l'Arsenal et dans les châteaux impériaux.

On ne saurait guère accorder que des éloges à toute cette partie du Musée, au goût sûr et à l'expérience des trois directeurs, MM. Bœheim, Ilg et de Schneider, aux méthodes excellentes que ceux-ci ont appliquées à l'exposition et au classement des objets.

Je tiens à dire bien haut que la tâche qui incombait à ces messieurs a été accomplie avec une parfaite sagacité. Je veux aussi les remercier de la bonne grâce et de l'affabilité toutes viennoises avec lesquels ils m'ont fait les honneurs des collections confiées à leurs soins, et de ces remerciements je prie notre collaborateur, M. Th. Frimmel, conservateur-adjoint de la section du Moyen-Age et de la Renaissance, de recevoir une bonne part.

S'il est une critique que l'on puisse adresser à l'ensemble de cette partie du Musée, elle n'aurait trait qu'au luxe peut-être excessif de

la décoration. On avait trop d'argent à dépenser : danger enviable assurément pour ceux qui crient famine, mais qui n'en est pas moins un danger. Je vois qu'on a en ce moment, en Europe, une tendance à se livrer à des débauches de décoration pour l'installation des nouveaux musées. A ce jeu, on risque de faire disparaître le poisson sous la sauce. Le Musée d'Amsterdam a donné le branle. N'est-il pas imprudent de s'écarter ainsi des anciennes méthodes? Des aspects sévères, une décoration presque neutre, des accessoires strictement subordonnés à la mise en valeur des œuvres exposées : voilà, selon moi, ce qui convient, et c'est ainsi que les choses ont été comprises à Londres, à Milan, à Munich. L'ancienne Pinacothèque de Munich est un modèle excellent dans le genre simple Ici, le manque de simplicité est d'autamt plus visible que le décor est tout battant neuf; le temps se chargera, il est vrai, de l'atténuer. Je pourrais aussi m'étonner de l'encombrement de certaines salles et de certaines vitrines, comme celles des gemmes. Il y a là quelques retouches qui s'imposent.

Cela dit, il ne reste plus qu'à admirer. En commençant par la droite du vestibule du grand escalier, en rencontre les salles réser-à l'Antiquité : collections égyptiennes, vases grecs, terres cuites, plastique grecque et romaine, armes antiques, bronzes, pierres gravées et monnaies.

Les plus importantes de ces séries, confiées à l'habile direction de M. le Dr de Schneider, sont sans comparaison les bronzes et les pierres gravées. Elles sont formées, en majeure partie, de l'ancien Cabinet des Antiques de Vienne, admirable collection naguère enfouie dans les profondeurs de la Hof-Burg. La salle des bronzes est fort riche : au milieu trône le grand Hermès grec trouvé en Carinthie, au commencement du XVIe siècle, et longtemps conservé à Salzbourg La salle des camées et des objets d'or, est véritablement splendide; aucune collection, en Europe, ne pourrait offrir un aussi grand nombre de montures de la Renaissance. Je signale au hasard, parmi tant de rares merveilles, le célèbre camée de l'*Apothéose d'Auguste*. le *Tibère*, en turquoise, œuvre du fils de Dioscoride, la coupe d'agate orientale, qui faisait partie du trésor de Marie de Bourgogne, les admirables monuments d'or trouvés en 1790 à Sanct-Miklos (Hongrie), qui représentent dans toute sa mâle originalité l'art oriental à la première époque byzantine.

Puis viennent les objets du Moyen-Age, classés par les mains très expérimentées du Dr Ilg. Je note parmi ceux-ci le pendant de col d'une princesse de Bourgogne, un délicieux groupe en bois peint, chef-

d'œuvre du fameux Thielmann Riemenschneider, de Wurzbourg, et les ornements en or brodés de soie, commandés à Bruges, vers 1460, par le duc Philippe le Bon, après l'institution de la Toison d'Or, pour la chapelle où se tenaient les assises de l'Ordre. Ces broderies incomparables, uniques, étaient autrefois conservées dans la Schatzkammer; on peut aujourd'hui les étudier tout à l'aise dans les grandes vitrines où elles sont développées.

La salle centrale est occupée par l'immense collection d'orfèvreries, de vases en pierres dures et en cristal de roche, qui composaient le Trésor impérial, à l'exception toutefois des bijoux d'usage et de quelques morceaux d'un caractère dynastique, comme les insignes qui servaient au couronnement des empereurs d'Allemagne (épée, sceptre, dalmatique, etc.), l'évangéliaire de Charlemagne, les reliques du Saint-Empire, les joyaux privés de la maison impériale, le glaive de Saint-Maurice, la couronne de Rodolphe de Habsbourg, le berceau du duc de Reichstadt, exécuté sur les dessins de Prud'hon, etc., objets qui sont restés à la Schatzkammer.

Au milieu de ce salon d'honneur a été placée la grande salière d'or que Benvenuto Cellini avait ciselée pour François Ier et que le débile Charles IX, lors de son mariage avec Élisabeth d'Autriche, offrit en cadeau à son oncle Ferdinand de Tyrol.

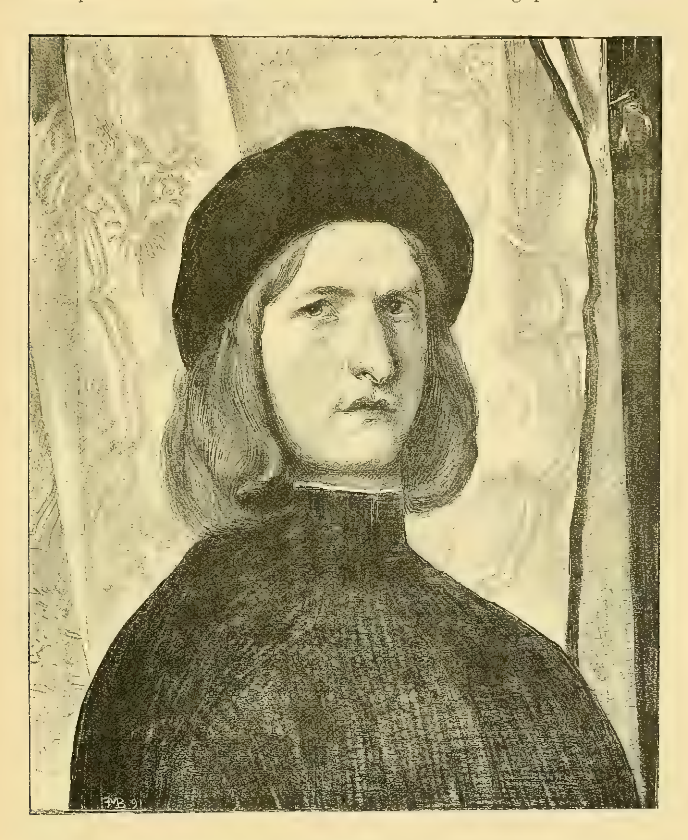
L'autre aile du Musée est consacrée aux objets de la Renaissance (majolique, verrerie, ivoires, bois sculptés, bronzes), et aux collections d'armes.

La salle des bronzes, organisée par M. Th. Frimmel, est superbe. Elle renferme des richesses considérables que l'installation défectueuse de la collection Ambras ne laissait pas soupçonner. Il faut citer rapidement le *Bellérophon* de Bertholdo, les bustes en bronze de Léone Léoni [1], d'Adrien de Vries et de Messerschmidt, la grande coupe de Caradosso, une tête d'enfant de Donatello, les bas-reliefs de Raphaël Donner [2].

1. Une réplique du buste de Charles-Quint se trouve à Madrid. M. Eug. Plon, dans son *Leone Leoni*, a très justement fait remarquer que l'exemplaire de Vienne, qui offre une armure différente, a dû être exécuté par les fondeurs flamands employés par le cardinal de Granvelle.

2. M. Frimmel a découvert chez le sculpteur Tilgner les esquisses en bronze de ces bas-reliefs exécutés pour la cathédrale. C'est aussi M. Frimmel qui a retrouvé sous le piédestal, cachée par une couche de cire, l'inscription : EXPRESSIT ME BERTHOLDUS CONFLAVIT HADRIANUS, qui fait de ce bronze un monument capital pour l'histoire de la plastique italienne (Voir à ce sujet l'article paru dans le *Iahrbuch* des Musées impériaux, en 1887).

La galerie d'armes, formée de la réunion des collections de l'Arsenal et du château d'Ambras, est une des plus considérables de l'Europe. M. le Dr Bœheim a su lui donner par la logique du classe-



PORTRAIT DE JEUNE HOMME, ATTRIBUÉ A JACOPO DE BARBARI.

(Musée de Vienne.)

ment une grande valeur historique. On y voit nombre de pièces hors ligne, au premier rang desquelles brillent les armes de Charles-Quint et de Ferdinand de Tyrol, d'Étienne Bathory, de Nicolas-Christophe Radziwil, de l'empereur Rodolphe II, de Maximilien,

d'Alexandre Farnèse, des parements de tournoi complets et surtout l'armure de François-Maria de la Rovere, duc d'Urbin, portant la signature de Philippe Negroli, de Milan (1531)[1].

III

Le premier étage en son entier est occupé par la peinture. J'y ai revu toute la galerie du Belvédère, augmentée d'un certain nombre de tableaux qui étaient déposés dans les magasins. L'installation actuelle réalise assurément un progrès considérable ; mais elle est loin d'être parfaite. En bien des points même elle est à critiquer. Sans se laisser prendre aux dehors somptueux de la mise en scène, il faut considérer les peintures dans leur éclairage, leur placement et leur distribution. A entendre les observations qui déjà se formulaient tout bas, j'espère qu'on me saura gré, à Vienne, de ma franchise. Je passe sur la décoration des salles, qui est trop riche ; mon sentiment, à cet égard, est connu. Le conservateur, du reste, n'y pouvait rien. Il reste, au contraire, justiciable du choix du fond, qui est verdâtre, antiharmonique; de la lumière frisante et trop crue qui tombe des plafonds; de l'inclinaison souvent défectueuse des tableaux et des reflets qu'elle occasionne; de l'encombrement des salles et du rapprochement excessif des cadres; du placement sur la cimaise de certaines œuvres plus que médiocres, au détriment d'autres excellentes rejetées hors de la portée de la vue ; il est justiciable enfin des encadrements de bois doré, clinquants et massifs, qui écrasent l'immortel chef-d'œuvre de Rubens, le grand retable de *Saint-Ildefonse*.

J'ai revu avec délices les merveilles de la collection, quelques-uns de ces morceaux friands que savoure pieusement le véritable amateur, et qui suffisent à eux seuls à assurer au Belvédère un des plus beaux rangs parmi les musées d'Europe : les portraits d'homme du Titien, le *Trois Mages* du Giorgione, le *Saint Sébastien* du Mantegna, la *Sainte Justine* du Moretto, la *Trinité* de Dürer, le Marco Basaïti, le grand portrait de femme attribué à Amberger, le Wohlgemuth de 1511, les Cranach, les Holbein, les Breughel, sans oublier cet énigmatique et fier *Portrait de jeune homme* aux longs cheveux blouclés, à la toque de velours noir, qu'une heureuse restauration vient de débarrasser

1. Un excellent catalogue avec marques et signatures, accompagne déjà cette section.

de son fond d'emprunt, faisant apparaître une exquise tenture de damas blanc retenu par des cordelettes de soie verte et plus loin, dans la pénombre, une petite lampe allumée. Devant cette œuvre, à la fois si ferme de style et si appliquée, feu Morelli avait prononcé le nom de Jacopo de Barbarj. L'attribution est ingénieuse et mérite d'être retenue. Il est certain que l'exécution des accessoires fait songer au maître qui a peint la *Perdrix accrochée* du Musée d'Augsbourg.

Enfin, à la jouissance de revoir tous ces visages amis, il faut ajouter la satisfaction d'une petite découverte personnelle. Au milieu des écoles d'Italie, dans la salle des Vénitiens, on a placé un portrait exhumé des magasins, où il était oublié depuis le siècle dernier, et que l'inventaire de 1659 avait enregistré sous cette singulière rubrique : « *Le Fou Jonella*, par Giovanni Bellini, d'après Albert Dürer. » C'est le portrait d'un bouffon, d'un vieil homme au sourire narquois, pétillant de vie, d'expression, vêtu d'un bizarre vêtement mi-parti vert et rouge, et mi-parti jaune et rouge, d'une capuce à grelots et d'un ample bonnet garni de fourrure; la figure est presque de grandeur naturelle et le panneau, de bois de chêne, mesure 0m,37 de hauteur sur 0m,24 de largeur.

Or, ce soi-disant Bellini matiné de Dürer, n'est autre qu'un incomparable Breughel le Vieux, un Breughel proche la grande année où l'artiste peignait les *Aveugles* du Musée de Naples et les *Mendiants* de la collection Mantz, un Breughel de la fin, savoureux et rutilant, emporté comme un Brauwer et précis comme un Van Eyck, le chef-d'œuvre de ce grand artiste, et un chef-d'œuvre vraisemblablement unique [1]. Telle a été, du moins, l'impression irrésistible que j'ai éprouvée devant ce prodigieux morceau.

LOUIS GONSE.

1. Nous en publierons prochainement une gravure à l'eau-forte.



L'ART DÉCORATIF

DANS LE VIEUX PARIS

HUITIÈME ARTICLE [1].)

VI.

LE MARAIS (FIN).



'ANGLE du boulevard Beaumarchais et de la rue du Pas-de-la-Mule devenue rue des Vosges (n° 2), est occupé par la maison du café Pillon, où rien ne vient annoncer extérieurement une construction ancienne. Mais dans la cour, une rampe d'escalier et des appuis de fenêtres en fer forgé indiquent une vieille demeure survivant malgré toutes les transformations qui lui ontété imposées. Un des salons du café était revêtu d'une décoration d'arabesques et de figures de singes, citée par Charles Blanc dans la biographie de Watteau, bien qu'elle fût plus vraisemblablement de Christophe Huet. Ces panneaux et le plafond qui les complétait, ont été enlevés par M. Raingo, propriétaire de la maison, et vendus par lui à un amateur dont nous n'avons pu connaître le nom. M. Raingo s'était réservé une seule de ces peintures que son gendre, M. Hoschedé, avait fait placer dans un hôtel du boulevard Haussmann, possédé actuellement par M. le comte de Beauregard; elle n'y figure plus actuellement.

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. IV, p. 185, 394 et 467, t. V, p. 134, 267, t. VI, p. 135 et 252.

De l'autre côté de la rue Saint-Antoine et en regard de l'hôtel Saint-Paul, s'étendait le palais des Tournelles, sur l'emplacement duquel ont été tracées la place Royale, les rues des Minimes, du Foin et des Tournelles. Le chancelier Pierre d'Orgemont, Louis, duc d'Orléans, Charles VI, le duc de Bedford et les rois de France y avaient successivement habité. Louis XII et Henri II y moururent. Après la fin tragique de ce dernier roi, le palais des Tournelles fut aliéné par le domaine et les terrains en restèrent abandonnés jusqu'à Henri IV, qui y fit bâtir une place dont les façades sont uniformes. Les hôtels de la nouvelle place Royale furent acquis par les grands seigneurs de l'époque, et elle devint en peu d'années le quartier à la mode. On érigea au centre la statue équestre en bronze du roi Louis XIII, dont le cheval était dû à Daniel de Volterre et la figure à Biard. Elle a été renversée en 1793 et remplacée, sous la Restauration, par une autre statue équestre en marbre commandée à Cartelier. Si l'on en excepte sa grille ancienne, supprimée sous Louis-Philippe pour y mettre des piques de fonte, la place Royale, qui porte aujourd'hui le nom de place des Vosges, nous apparaît telle qu'elle a été laissée par Henri IV. Avec ses arcades massives, ses façades de briques encadrées de pierres blanches, ses balcons à supports et ses toits élevés, cette place est le spécimen le plus complet que l'on connaisse de l'architecture française du commencement du XVII[e] siècle, qui semble avoir résolu le problème de trouver un syle satisfaisant les besoins nouveaux de confortable et d'élégance que réclamait la société, en préparant le magnifique épanouissement de l'art qui devait se développer sous le règne de Louis XIV.

Bien peu des hôtels de la place Royale conservent encore leur décoration intérieure. Nous relaterons rapidement les renseignements qu'il nous a été possible de recueillir sur ces antiques reliques de notre histoire artistique. Malgré nos recherches, il restera probablement à glaner dans certaines maisons où nous n'avons pu pénétrer. Les demeures de la place Royale ayant changé fréquemment de propriétaires, il serait trop long de rappeler le nom de tous les personnages qui les ont successivement habitées. Cette digression historique nous entraînerait trop loin du but que nous poursuivons et nous nous bornerons à suivre les indications qui accompagnent le plan de la place Royale, publié en 1752, dans l'Architecture française de Blondel [1].

1. V. C. Daly, *Motifs extérieurs, Henri IV*, pl. 9-11.

La bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs occupe le grand appartement de l'ancien hôtel d'Estrade, n° 3, dont le salon principal est orné d'une boiserie sculptée du règne de Louis XV, d'une parfaite conservation. Dans l'hôtel de Rotrou (n° 5), il ne reste plus qu'un beau plafond divisé par une poutre décorée d'ornements peints en grisaille et dorés, en deux caissons de forme ovale dans lesquels sont représentés des enfants assis sur des nuages et portant des couronnes de fleurs. Ces compositions, bien conservées, sont peintes dans le goût léger de l'école de Mignard. On y lit la date de 1660. Le vaste hôtel qui des mains du duc de Chaulnes était passé dans celles de la famille des présidents de Nicolay (n° 9), n'a gardé de sa décoration du XVIIe siècle, qu'une voussure de plafond dont les trophées militaires sont séparés par des consoles, et une salle à manger avec des trumeaux présentant des guirlandes de fleurs. Un autre salon est entièrement revêtu de panneaux à arabesques dans lesquels sont sculptés des figures de l'Amour et des aigles; les quatre portes sont surmontées de médaillons allégoriques soutenus par des figures adossées qui complètent cet ensemble sculptural composé dans le style des dernières années du règne de Louis XVI.

L'une des façades de la place Royale a reçu récemment le nom de rue des Vosges; elle se trouve dans le prolongement de la rue des Francs-Bourgeois et elle aboutit au boulevard Beaumarchais. L'hôtel de la famille de Richelieu qui porte le n° 18 de cette voie nouvelle, ne possède plus de traces de son ancienne magnificence, et notamment les plafonds peints par Lafosse [1] que l'on y voyait. Il n'y reste plus qu'une belle rampe d'escalier et des corniches de plafond, dont l'une dorée, est dissimulée sous une cloison destinée à diminuer la hauteur de l'appartement. Auprès (n° 16), se trouve l'hôtel historique de la famille de Lescalopier, le seul qui soit resté deux siècles dans les mêmes mains; il a été entièrement modernisé. M. Desmottes a installé sa belle collection d'objets de curiosité dans le pavillon de la reine (n° 12), situé au centre de la place, où demeurait jadis Moriau, procureur représentant le roi près le bureau de la Ville. Le grand salon de ce pavillon est orné d'un lambris sculpté, revêtu d'une couche blanc et or de l'époque de Louis XVI. Les cinq dessus de portes sont surmontés de peintures cintrées représentant des enfants entourant de guirlandes un vase de fleurs. Ces compositions rappellent le style de Lagrenée le jeune. Sur la cheminée de marbre blanc

1. V. *Mémoires inédits sur la vie des membres de l'Académie royale*, t. II, p. 5.

à appliques de cuivre finement ciselées, vient s'appuyer une glace dont le cadre est délicatement sculpté. Une seconde pièce, servant autrefois de salle à manger, est ornée de beaux panneaux à trophées d'instruments de musique composés avec la fantaisie inépuisable dans sa variété du règne de Louis XV. Un autre appartement de la même maison a conservé une cheminée de marbre incrustée d'appliques en bronze de style Louis XVI, qui est dissimulée sous un revêtement de menuiserie.

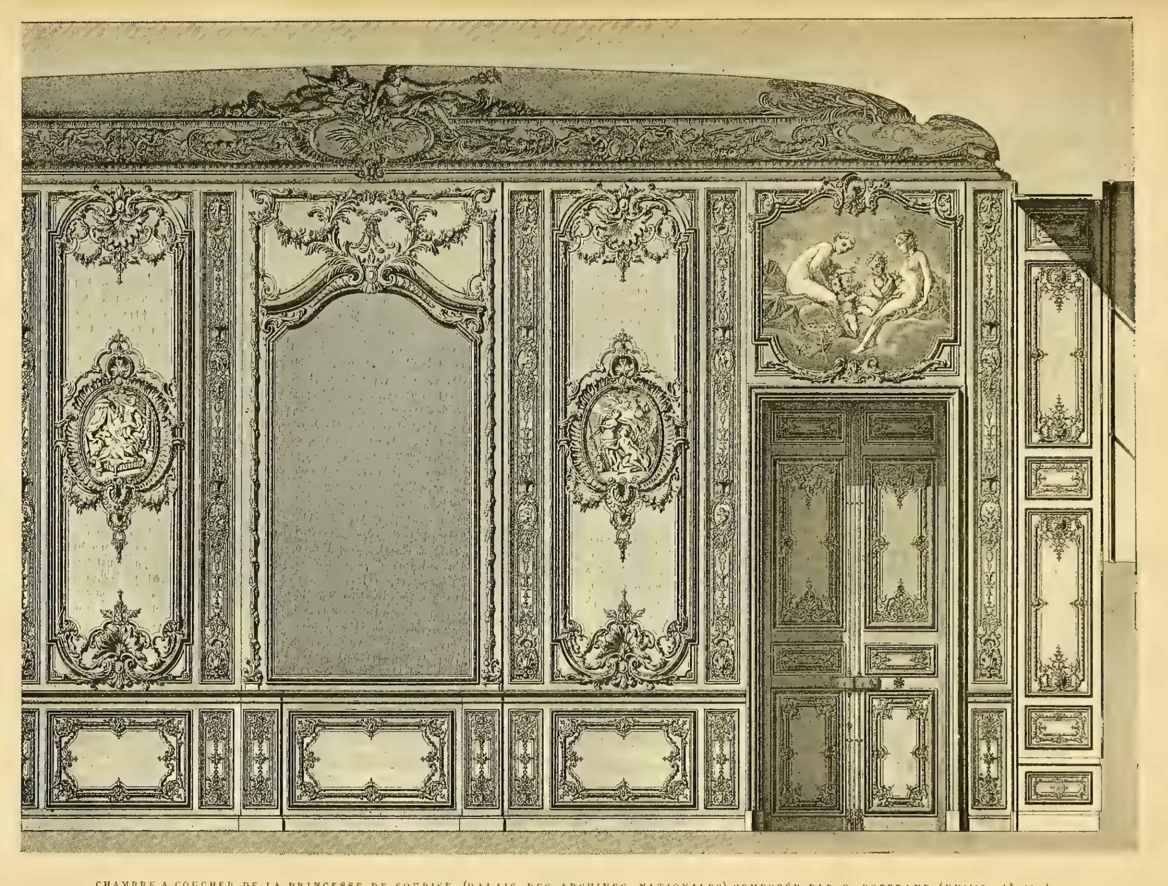
Le côté droit de la place des Vosges ne présente plus que des souvenirs artistiques. La plupart des maisons qui y sont construites ayant été affectées à des services publics, leur décoration a été supprimée de fond en comble, suivant les formules rigoureusement observées par les architectes de l'administration. On a adopté, il y a une vingtaine d'années, l'étrange projet d'établir une synagogue et des salles de consistoire dans l'hôtel portant le n° 14, l'un des plus remarquables de la place par son ornementation due aux meilleurs artistes du XVIIe siècle. Il avait appartenu successivement à M. de Nouveau, général des postes, au marquis Dangeau et au conseiller Thomé, avant de servir de mairie au IVe arrondissement. Eustache Lesueur y avait peint plusieurs tableaux, tirés de la vie de Moïse et de celle d'Alexandre, et deux plafonds : l'un représentant *Diane assise dans un char et accompagnée du Sommeil et de la Mort*, et le *Triomphe de Flore et de Zéphire* [1]. Ces ouvrages sont aujourd'hui perdus. Charles Lebrun, le rival de Lesueur, avait décoré un autre salon d'un plafond où l'on voit : *Hébé présentée à l'Olympe par Mercure.* Tout autour règne une voussure d'un grand style, dont les angles sont occupés par les figures des Muses assises sur un fond doré, entre lesquelles sont disposés des cadres contenant des sujets mythologiques à personnages dans le costume héroïque du XVIIe siècle. Cette pièce avait été transformée en salle à manger sous le règne de Louis XVI, et elle avait alors été décorée de pilastres et de grandes glaces à frontons cintrés d'une belle sculpture. Lors de l'établissement de la synagogue dans l'hôtel Dangeau, la décoration de ce salon fut réservée par l'administration municipale et le plafond a été restitué dans une des nouvelles salles de l'hôtel Carnavalet, après avoir été restauré par M. Charles Maillot, mais les boiseries sculptées qui l'accompagnaient sont restées sans emploi dans les magasins où il serait vraisemblablement difficile de les retrouver au complet. La ville avait réservé

1. V. *Mémoires inédits sur les membres de l'Académie*, t. I, p. 158.

en même temps un second salon dont le plafond représentant : le *Lever de l'Aurore*, a été donné successivement à Charles Lebrun et à son élève François Perrier [1]. L'état de ruine où cet ouvrage est réduit ne permet plus de se prononcer sur la justesse de ces attributions. On n'y distingue plus que quelques têtes qui sembleraient plus voisines de la mollesse de Perrier que de la vigueur de Lebrun. Il est à désirer que l'administration municipale termine l'œuvre de sauvetage qu'elle a entreprise, en faisant remettre en état cette composition qui donne à l'une des salles de l'hôtel Carnavalet l'aspect lamentable de ruine qu'elle présente. La voussure de ce plafond, moins maltraitée, a subi cependant de cruelles blessures qu'il serait facile de cicatriser. La sculpture y joue un rôle plus important que dans la décoration du salon précédent. Les angles sont ornés de groupes d'enfants couchés, l'un d'eux, assis sur un aigle et formant terme, soutient des guirlandes qui encadrent l'ensemble. De chaque côté, sont des médaillons sur fond doré où l'on distingue encore les figures du Temps et de Cérès. Au milieu se voyaient de grands cartouches rectangulaires où des bas-reliefs mythologiques étaient peints en camaïeu. Ils avaient été remplacés postérieurement par des vases à guirlandes qui sont eux-mêmes disparus. Les lambris de cette pièce étaient ornés d'arabesques sur fond doré, dans le style du XVIIe siècle, dont les plinthes et quelques pilastres sont encore intacts. A l'époque où l'hôtel avait été transformé en mairie, on a refait les trumeaux des portes et on a peint sur les vantaux des quatre entrées de ce salon, des vases de fleurs, sur la panse desquels se déroulent des bas-reliefs en camaïeu bleu symbolisant les attributions municipales, dans le style classique de la première moitié de notre siècle.

L'hôtel voisin (n° 6) ne possède plus les camaïeux d'outre-mer sur fond doré représentant des sujets de la Fable que la princesse de Guéménée y avait fait exécuter par Louis Testelin. Victor Hugo qui a habité longtemps cette ancienne demeure et qui y a écrit la pièce de *Marion Delorme*, y avait recueilli une fontaine de jardin en forme de vase décoré de bouquets de roseaux avec des dauphins repliés pour servir d'anses ; sculpture en terre cuite du XVIIIe siècle qu'il avait transportée à Guernesey. L'hôtel Guéménée est transformé en école municipale et une bibliothèque d'art industriel en occupe plu-

1. V. Rouyer et Darcel, *l'Art architectural en France*, t. II, pl. 31-32. — Thierry, *Guide de l'amateur à Paris*.



CHAMBRE A COUCHER DE LA PRINCESSE DE SOUBISE (PALAIS DES ARCHIVES NATIONALES) COMPOSÉE PAR G. BOFFRAND (XVIIIe SIÈCLE.)

(D'après les « Motifs historiques », de César Daly.)

sieurs pièces. Les architectes de l'administration urbaine ont accompli leur besogne habituelle de rénovation avec tant de soin, qu'il n'y subsiste aucun vestige de l'ancienne décoration.

Le couvent des Minimes, situé près de la place Royale, et remplacé aujourd'hui par une caserne de la garde républicaine, renfermait les monuments funéraires du duc de la Vieuville et de sa femme Marie Bouhier par Gilles Guérin; les bustes de Guillaume Lesrat et de Charles Le Jay qui sont à Versailles, ainsi que les statues agenouillées de Diane de France, duchesse d'Angoulême, par Thomas Boudin, et de Charles de Valois, duc d'Angoulême, qui sont sortis récemment des magasins de Saint-Denis pour augmenter les séries historiques du Musée de Versailles.

La longue rue de Turenne, — ancienne rue Saint-Louis, — qui divise le quartier du Marais en deux parties presque égales, est bordée d'anciens hôtels dont presque toutes les décorations intérieures ont tenté la spéculation. A son point de départ, cette voie a absorbé l'ancienne rue de l'Egoût-Sainte-Catherine où se trouvait l'hôtel de Colbert-Villacerf, plus connu sous la dénomination de petit hôtel d'Ormesson. Cette demeure avait conservé un salon entièrement peint sur bois, qui a été acquis en 1867 par l'administration municipale et qui est aujourd'hui déposé au Musée des Arts Décoratifs. L'époque de ce salon est déterminée par le portrait du cardinal Mazarin inscrit dans le cadre admirablement fouillé qui surmonte la cheminée. Le tableau du plafond représente *Le Dieu du jour et l'Aurore*, composition de l'école de Lesueur, autour de laquelle règne une voussure fleurie d'arabesques et de cartouches à vases. L'ensemble de la décoration comprend une série de panneaux où se voient des médaillons, des chimères et des fleurs se détachant sur un fond blanc [1]. Cette décoration est une œuvre de transition où l'on voit les motifs un peu lourds du style de Louis XIII tendre la main aux lignes plus souples que Bérain et Marot commençaient à dessiner.

Nous citerons, parmi les curiosités de la rue de Turenne, une porte en bois sculpté de l'époque Louis XV (n° 44); une autre porte du même règne (n° 50), dont les vantaux, ornés de deux médaillons d'homme et de femme, sont surmontés d'un beau mascaron en pierre sculptée; une porte grandiose de style Louis XVI (au n° 60); et enfin une fontaine en forme d'édicule à niche, datant du XVIIe siècle, qui a été malheureusement refaite et complétée sous le règne de Louis-

1. E. Rouyer et A. Darcel, *L'Art architectural*, t. I, pl. 93-95.

Philippe. Une école municipale occupe un grand hôtel annoncé sur la rue par un balcon à consoles de style Louis XV, qui avait gardé sa décoration intérieure jusqu'à ces dernières années. On y voyait un grand salon décoré de riches boiseries qui a été acquis par un amateur dont nous ne savons pas le nom. M. Montvallat a tiré de la même maison où étaient établies autrefois des Bénédictines, un oratoire de style Louis XIII, contemporain de la fondation de la communauté, dont le plafond, orné d'une peinture représentant un sujet religieux, est complété par des panneaux à arabesques et par des portes en bois ajouré [1]. M. Morizot, bronzier, a installé ses magasins dans l'hôtel (nº 76) qui appartenait au malheureux de Launay, l'une des premières victimes de la Révolution. Il y reste un salon intact qui remonte à l'époque de la Régence, dont la décoration comprend quatre grands panneaux à trophées de fleurs, cinq portes et quatre dessus de porte peints et représentant les *Arts*. La sculpture de ces panneaux est d'une grâce charmante; ils sont accompagnés de pilastres à médaillons où se voient des figures de bergers. Deux autres pièces de la maison ont conservé leurs boiseries, mais elles n'offrent plus la même valeur artistique.

L'hôtel du grand veneur de France occupait le nº 60 de cette même rue; il est aujourd'hui transformé en couvent. Une grande porte sur laquelle sont sculptées une hure et deux têtes d'animaux, rappelle la destination de cette demeure, de même que le marteau à têtes de chiens qui est resté en place. Il semble difficile de préciser par qui cet hôtel a été construit. Il date certainement des premières années du XVIIIe siècle. Faut-il l'attribuer au duc de La Rochefoucauld ou au comte de Toulouse qui se sont succédé dans la charge de grand veneur vers la fin du règne de Louis XIV? Nous pencherions pour la dernière de ces deux hypothèses. Cinq ou six salons de cette riche demeure conservaient encore leurs boiseries admirablement sculptées, lorsque la supérieure se décida à accepter les offres séduisantes qui lui étaient faites par les barons Ferdinand et Albert de Rothschild. On voyait sur ces panneaux, transportés maintenant à l'étranger, les chiffres et la devise du grand veneur qui les avait commandés. Il reste dans l'hôtel deux grands salons ornés de boiseries sculptées et servant de dortoirs qui pourraient permettre de trancher cette incertitude historique, si la règle sévère de la maison n'en interdisait pas l'entrée aux amateurs profanes.

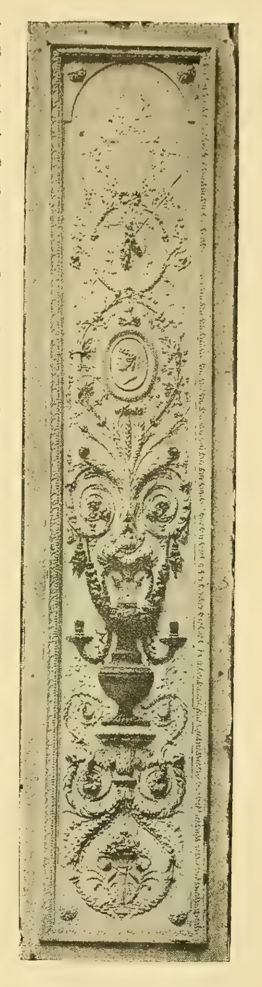
1. E. Rouyer, *La Renaissance*.

La rue de Béranger (autrefois rue de Vendôme), qui prolonge la rue de Turenne, possédait deux hôtels qui ont été dépouillés de leur ornementation intérieure. L'un (n° 3) a été transformé en école municipale et les architectes n'y ont rien laissé d'ancien. La propriétaire, Mme la comtesse de Marcilly, avant de céder l'immeuble, s'était réservé les boiseries d'un magnifique salon qu'elle a fait remonter dans son hôtel de l'avenue d'Iéna, mais elle en avait aliéné la partie principale qui se composait de grands modèles de tapisserie peints par Boucher pour être reproduits à la manufacture des Gobelins. Ces cartons, acquis alors par M. Johnson, appartiennent aujourd'hui à M. le baron Edmond de Rothschild. Les panneaux restés dans les mains de Mme de Marcilly comprennent des portes et des pilastres étroits à sujets d'arabesques finement peints sur fond doré, deux niches cintrées à bordures sculptées et surmontées de glaces dont les parties centrales abritent une cheminée en marbre avec frise et appliques de bronze doré, et une grande console de bois doré. Ces dernières pièces détachées d'un ensemble dont la dispersion est regrettable, sont exécutées dans le meilleur style de la fin de Louis XV.

L'administration municipale s'est également attaquée à l'ancien hôtel de l'intendance de la généralité de Paris où habitait Berthier de Sauvigny (n° 7) pour y aménager les services de l'ancienne mairie du IIIe arrondissement. M. Montvallat eut alors la bonne fortune d'acquérir les boiseries dorées de l'un des salons, auxquelles nous ne connaissons de rivales que celles qui ornaient le pavillon de Mme Du Barry, à Louveciennes. Ces panneaux oblongs présentent des figures allégoriques placées sur des socles et encadrées de guirlandes et de couronnes. Du milieu se détachent des torchères en bronze ciselé formant corps avec la boiserie. Ce chef-d'œuvre de sculpture décorative fait actuellement partie des collections de M. le baron Albert de Rothschild à Vienne.

Une caserne de pompiers occupe à l'entrée de l'ancienne rue Culture-Sainte-Catherine, actuellement rue de Sévigné, l'hôtel de Bouthillier-Chavigny qui conserve une façade intérieure avec pilastres et mascarons du XVIIe siècle. On y voyait un plafond d'alcôve à caissons décorés d'arabesques peintes sur fond doré de l'époque de Louis XIV, qui a été transporté dans l'une des salles de l'hôtel Carnavalet. Cette dernière demeure où revivent les souvenirs de Jean Goujon et de la marquise de Sévigné a été acquise par la ville pour servir de Musée et elle abrite la Bibliothèque et les objets d'antiquité découverts dans les fouilles de l'ancien Paris. La

construction de l'hôtel Carnavalet fut entreprise en 1550 pour le président Jacques des Ligneris, par l'architecte du Louvre, Pierre Lescot, qui s'adjoignit Jean Goujon et Paul Ponce pour l'exécution des sculptures. L'édifice ne comprenait alors que le pavillon principal au fond de la cour et trois autres côtés en rez-de-chaussée. Mansard fut chargé en 1660 d'agrandir l'hôtel et d'élever un premier étage au-dessus de ce rez-de-chaussée en utilisant les façades du XVIe siècle. Il conserva le portail d'entrée dont la clef de voûte porte une figure de l'*Abondance* sculptée par Jean Goujon qui est placée sur un masque de carnaval, par allusion à la famille bretonne de Kernavanoy dont le nom a été transformé en celui de Carnavalet, qui posséda l'hôtel après le président des Ligneris. Mansard transporta de chaque côté de cette porte deux bas-reliefs par Ponce, dans lesquels deux figures de lions se détachent sur un fond de trophées d'armes. Dans le tympan de la porte sont disposés deux petits génies portant des palmes et soutenant un écusson. Sur la clef de l'arc du portail débouchant dans la cour, Jean Goujon a sculpté une figure de l'*Autorité* placée entre deux *Renommées* couchées. Les deux ailes latérales de la cour sont ornées de mascarons d'un grand style par Ponce. Au-dessus des portes latérales se voient deux groupes d'enfants de demi-relief dont un seul est ancien ; il était primitivement placé sur l'un des paliers du grand escalier. Quatre grandes figures en bas-relief de l'école de J. Goujon, représentant les *Saisons* décorent la façade principale sur la cour. Mansard a ajouté sur les faces latérales qu'il surélevait, huit autres figures complémentaires dues à Van



PANNEAU EN BOIS D'UN HÔTEL DE LA RUE BÉRANGER (ÉPOQUE DE LOUIS XVI).
Collection de M. le baron Albert de Rothschild.
(Communiqué par M. Montvallat.)

Opstal, et symbolisant : *Junon, Hébé, Diane, Flore et les Quatre Éléments*. L'architecte a su respecter les lignes principales du plan de Lescot, et conserver à l'hôtel le style du XVIe siècle ; il s'est acquitté de sa tâche bien plus habilement que Van Opstal et les sculpteurs dont on regrette de voir les figures lourdes et banales auprès des délicates créations des maîtres du XVIe siècle[1].

A l'exception de deux pièces à lambris très simples et de la voussure d'un plafond, l'hôtel Carnavalet était dépouillé de tous ses ornements intérieurs lorsqu'il a été acquis par la ville de Paris. Mme de Sévigné nous a édifié sur le peu de respect avec lequel on avait traité la vieille antiquaille de cheminée de l'hôtel qui la gênait, lorsqu'elle s'y était installée avec sa famille en 1677. Les architectes chargés de cette restauration ont dû tout refaire et tout reprendre à l'exception des façades, et ils ont accompli cette tâche avec une consciencieuse réserve. En même temps on a transporté dans le jardin des constructions anciennes qu'il y avait intérêt à préserver de la destruction et qui y ont trouvé un asile définitif, pendant que les objets découverts dans les fouilles étaient recueillis dans les salles du Musée municipal, qui possède des collections très importantes de livres, de dessins et de gravures relatifs à l'histoire de Paris. Nous avons, d'ailleurs, signalé les monuments qui ont été restitués à l'hôtel Carnavalet, à mesure que nous décrivions les quartiers où ils étaient primitivement placés.

Plusieurs maisons anciennes, moins importantes, existent dans la rue de Sévigné. Le n° 29 est la demeure bâtie par Pierre Bullet, directeur des fortifications, habitée ensuite par Marion de Lorme, et où l'on remarque une belle porte. L'hôtel (n° 52) œuvre de l'architecte de l'Isle, qui a appartenu à M. de Flesselles, présente un mur défendu par des pointes enchevêtrées et surmonté de pots à feu. La façade de la cour est ornée de rinceaux, de mascarons et de figures d'amours dans le style du XVIIIe siècle.

Vis-à-vis du jardin de l'hôtel Carnavalet s'étend le grand hôtel de Diane de France, duchesse d'Angoulême qui se trouve reproduit dans les *Plus excellents Bastimens de France*, par Androuet du Cerceau, et qui nous est parvenu dans ses dispositions originales. La cour a conservé les grands pilastres corinthiens surmontés de frontons, et les lucarnes à couronnement triangulaire qui lui donnent un majestueux aspect. A la rencontre des rues des Francs-Bourgeois et Pavée,

1. Voy. sur J. Goujon, le travail de M. de Montaiglon, t. XXX et XXXI, 2e période.

une tourelle à encorbellement supportée par des consoles de pierre, montre le goût particulier des anciens maîtres d'œuvre, pour les difficultés de la construction. Cet hôtel vint ensuite en la possession de la famille de Lamoignon dont le nom est inscrit sur le cartouche du grand portail; ils y donnèrent asile pendant une partie du XVIIIe siècle, à la Bibliothèque léguée par l'avocat Moriau à la Municipalité parisienne.

Il y a peu d'années, l'hôtel d'Albret situé rue des Francs-Bourgeois (n° 31) possédait encore une suite de salons richement décorés. Il n'en reste plus que la longue façade s'étendant sur la rue avec son balcon et ses fenêtres de la fin du XVIIe siècle. Mme Lelong en a enlevé un plafond peint dans le style des singeries de Chantilly, qu'elle a fait remonter dans son appartement de l'Ile-Saint-Louis. Il se trouvait dans le même hôtel une décoration d'appartement en vernis Martin et des boiseries sculptées qui ont été acquises par un des membres de la famille de Rothschild. La maison (n° 30) montre un grand portail à fronton triangulaire, avec une porte et des vantaux d'un superbe travail; c'est l'un des plus charmants spécimens du style du commencement du XVIIIe siècle, existant encore à Paris. M. Leroux a bien voulu nous signaler à l'ancien n° 13 de la même rue, le plafond d'une maison ayant servi de pension, sur lequel était jetée une pluie de roses. On y voit aujourd'hui une construction moderne, ce qui nous fait craindre que cette décoration n'ait pu être conservée. La porte en bois sculpté avec couronnement et surmontée d'un balcon à consoles de pierre de la maison n° 56, datant de Louis XIV, a été relevée par M. Daly [1]. La tradition attribue à Gabrielle d'Estrées la maison portant le n° 26, dont la façade à grand portail et donnant sur la rue des Francs-Bourgeois, a été construite sous Louis XVI. Elle a appartenu longtemps à Barras et à son fils. La partie la plus intéressante de cette demeure donne sur le jardin; elle se compose d'une façade en briques, encadrée de pierres saillantes avec des niches rondes contenant des bustes en marbre, qui datent des dernières années du XVIe siècle. Nous avons vu enlever de l'hôtel portant le n° 31, les derniers vestiges des boiseries et des glaces sculptées qui le décoraient pour céder la place à une rénovation moderne.

La spéculation a dépouillé de son ornementation intérieure un ancien hôtel de la rue Elzévir (des Trois Pavillons) que l'on dit avoir été habité par Mme de La Vallière. M. Jamarin avait acheté les boise-

1. Voy. C. Daly, *Motifs extérieurs*, t. II, l. XVI, pl. 1-3.

ries sculptées de cinq pièces de cette maison qui sont passées entre les mains d'amateurs différents. Le grand et bel hôtel Canillac, situé dans la rue du Parc-Royal, est occupé par M. Graux-Marly, bronzier. Le grand salon à sculptures dorées, de l'époque de Louis XIV, est trop défiguré par des peintures et des ornements modernes en carton-pâte, pour qu'on puisse le citer; mais un petit boudoir Louis XV a heureusement conservé intacte sa boiserie à médaillons sculptés représentant des trophées, et l'entourage d'un renfoncement destiné à un lit de repos, bien qu'il ait également passé par les mains du peintre inhabile qui avait déjà défiguré l'aspect du grand salon.

La transformation d'un hôtel de la rue de la Perle en établissement industriel a entraîné la suppression d'une superbe décoration de style Louis XVI, qu'avait reçue l'un des salons. Elle se composait de sept panneaux principaux à sujets d'arabesques peintes sur fond doré. Ce bel ensemble qui a été relevé par M. E. Rouyer, a été acquis aussitôt après sa dépose, par M. H. Destailleurs pour l'hôtel du baron Albert de Rothschild de Vienne, qu'il était chargé de construire. Il n'est résté en place que le grand plafond au centre duquel est peint un groupe d'enfants jouant avec des fleurs que l'on pourrait attribuer à Lagrenée le jeune. La maison portant le n° 3, possédait des dessus de portes et des boiseries Louis XV qui ont été vendus récemment. On remarque dans la cour de la maison n° 1, un grand fronton dans lequel deux génies assis sur des cornes d'abondance, entourent un œil de bœuf.

Mme Scarron avait habité avant de devenir marquise de Maintenon, la maison portant le n° 7 *bis* de la rue du Perche, où l'on a vu pendant longtemps un pensionnat, et qui ensuite fût livrée à l'industrie. La plupart des cheminées ont conservé leurs glaces à bordures sculptées d'après les modèles gravés par Jean Mansard. Deux pièces sont décorées de plafonds peints dont le goût nous paraît aujourd'hui bien sévère. Celui du salon des *Saisons* est divisé en quatre caissons plats séparés par des poutres à arabesques, dans lesquelles un élève de Lebrun a représenté des sujets allégoriques aux quatre divisions de l'année. Le plafond de la chambre à coucher est de forme oblongue et offre deux compositions. Dans l'une est *Minerve entourée des attributs des arts et de la peinture;* la seconde, placée dans l'alcôve, représente le *Réveil de l'Aurore.* La maison possédait deux autres plafonds peints qui avaient été vendus pour être transportés dans l'hôtel d'un riche financier aux Champs-Élysées. Mais ces peintures s'effritèrent au premier coup de marteau et le propriétaire ne recueillit aucun bénéfice de la spéculation.

L'hôtel de Juigné dans la rue de Thorigny, plus connu sous le nom d'hôtel Salé, et dû à Levau, est un de ceux qui font le plus d'honneur à l'architecture française du XVIIe siècle[1]. Il rivalise avec l'hôtel de Beauvais pour l'originalité de ses dispositions et pour la perspective de son escalier à double rampe. Après avoir été affecté pendant longtemps à l'École centrale des Arts et Manufactures, il a été récemment loué à M. Vian, bronzier, qui s'est appliqué à faire disparaître la



LES CHEVAUX DU SOLEIL, BAS-RELIEF SCULPTÉ PAR LE LORRAIN POUR LA COUR DES ÉCURIES DE L'HÔTEL DE ROHAN. (IMPRIMERIE NATIONALE.)

(XVIIIe SIÈCLE.)

(D'après la « Revue d'architecture », de César Daly.)

trace des outrages que ses occupants successifs lui avaient infligés et à le rétablir dans son état primitif[2]. La façade principale de l'hôtel est précédée d'une cour rectangulaire dont les terrasses laissent au pavillon central toute son importance. L'avant-corps se compose de deux frontons superposés ; dans la voussure supérieure sont des figures allégoriques, des génies et des animaux entourant un cadran à

1. V. Mémoires inédits sur la vie des membres de l'ancienne Académie, t. II, p. 5.

2. V. Calliat et Lance, *Encyclopédie d'architecture*, t. VI; — *Bulletin de la Société des Amis des monuments parisiens*

coquille; la face regardant sur le jardin est composée de deux fenêtres avec un fronton à cadran accosté de deux chiens. Le vestibule et l'escalier qui y prend naissance présentent des motifs décoratifs pleins de grâce et de noblesse. Les balustres sont en fer forgé d'un charmant dessin; au-dessus s'ouvrent des arcades soutenues par des Atlantes portant des guirlandes qui sont reliées par des mascarons ou par des bustes inscrits dans des niches arrondies. Une grande corniche avec des figures d'aigles aux angles et des médaillons aux chiffres A et C, et disposée en caisson, sert de cadre à la rosace ovale qui complète cette décoration. L'antichambre qui lui fait suite offre une ornementation du même style. La grande corniche sculptée qui l'entoure est divisée en six médaillons soutenus par deux figures de génies, et ses pilastres forment des arcs sur lesquels reposent des figures allégoriques. Le salon central a conservé la porte et les panneaux de bois sculpté dans lesquels étaient autrefois encastrées des tapisseries, avec une élégante corniche à médaillons et à cartouches entourés de palmes. Plusieurs autres pièces moins complètes ont encore leurs trumeaux de glaces et des dessus de porte à sujets peints au commencement du XVIII[e] siècle. Les meilleures de ces peintures ont été enlevées par l'un des propriétaires de l'hôtel, dont la famille les possède encore. Quelques unes sont dues à Oudry et à Charles Coypel. Nous terminerons la revue des ornements intérieurs de l'hôtel Salé, en mentionnant un petit boudoir de l'époque de Louis XV, resté intact, dont les encadrements de glace et les panneaux sont sculptés avec une grande délicatesse.

Le palais que les princes de Soubise avaient fait réédifier par De La Maire sur l'emplacement de l'ancien hôtel de Guise, et qui termine la rue prolongée des Francs-Bourgeois, est l'une des demeures où l'art décoratif français du commencement du XVIII[e] siècle a déployé toutes ses grâces. Bien que son appropriation au service des Archives nationales ait occasionné la suppression ou la modernisation d'une partie des appartements, l'hôtel des princes de Soubise est encore l'ensemble le plus complet de la décoration du règne de Louis XV, que nous possédions à Paris. Il est précédé d'une cour entourée d'un portique soutenu par des colonnes composites, dans laquelle on pénètre par un vaste portail à tympan de bois sculpté représentant l'*Histoire*, et aujourd'hui dépouillé des statues qui étaient placées sur les acrotères. Le bâtiment principal situé au fond de cette cour est orné de deux grandes figures, la *Prudence* et la *Renommée*, sculptées sur les rampants du fronton, par Robert Le Lorrain auquel

on doit quatre autres statues des *Saisons*, surmontant les colonnes qui complètent l'aspect de la façade. Une fontaine dont le fronton porte une inscription dédicatoire et qui a déjà été décrite dans la *Gazette des Beaux-Arts*, est encastrée dans la muraille extérieure à l'angle de la rue du Chaume. Plus loin sont les deux tourelles qui protégeaient l'entrée du vieil hôtel de Clisson, spécimen presque unique à Paris des constructions civiles du XIVe siècle.

La décoration intérieure de l'hôtel pour laquelle Germain Boffrand a épuisé toutes les ressouces de son talent, à déjà été décrite dans la *Gazette* par M. J. Guiffrey, qui s'est surtout attaché à dresser la liste des tableaux qui la complétaient[1]. Elle a été gravée par les soins de Boffrand lui-même, et à une époque plus récente par MM. Rouyer et Darcel et par M. C. Daly dans leurs ouvrages sur l'architecture. Nous nous bornerons par suite à ne citer que les pièces qui se recommandent par un intérêt artistique exceptionel.

On pénètre dans les appartements par un vestibule décoré de colonnes et de deux dessus de porte à médaillons sculptés en pierre. Le majestueux escalier qui lui fait suite a perdu sa perspective peinte par Brunetti, et qui était identique à celle existant dans l'hôtel de Luynes. On chercherait vainement les motifs du remplacement de cet ancien escalier, par un degré sans caractère, et qu'un plafond moderne vient encore alourdir. Au rez-de-chaussée était l'habitation du prince. La chambre à coucher aujourd'hui coupée en deux par une muraille provisoire, était revêtue d'une superbe boiserie dont quatre panneaux bien fatigués, mais puissamment modelés, qui représentent des divinités mythologiques, nous sont seuls parvenus. L'alcôve était soutenue par deux grandes colonnes cannelées, tandis que le plafond était entouré d'une riche voussure à enroulements et à cartouches allégoriques. A une époque que nous ne saurions préciser, l'architecte du palais des Archives nationales avait fait déposer dans un magasin ces boiseries et une partie du plafond de cette pièce qu'il se proposait de remonter postérieurement. Le Musée des Arts Décoratifs a obtenu dernièrement du ministère des Beaux-Arts, que ces quatre panneaux et les colonnes de l'alcôve fussent exposés dans ses galeries, jusqu'à ce que la reconstitution attendue depuis si longtemps soit autorisée. Grâce à cette translation provisoire, le public n'est plus privé de la vue de ces délicates sculptures. Il est, du reste, très facile de retrouver l'aspect de cette pièce en s'aidant de la

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, 2e période, t. I, p. 393.

vue d'ensemble qu'en a donné Boffrand dans son *Livre d'architecture*.

A la suite de la chambre à coucher est situé un grand salon ovale divisé en huit arcatures dans lesquelles s'ouvrent les portes et les fenêtres. Entre ces larges baies sont des panneaux à encadrements surmontés de groupes en stuc et sculptés en demi-relief dont les ornements se réunissent pour composer le rayonnement de la rosace du plafond. Ce sont la *Musique, la Peinture et la Poésie, l'Histoire et la Renommée*, par Lambert Sigisbert Adam dit l'aîné; le *Drame, l'Astronomie, la Navigation et la Comédie* par Jean-Baptiste le Moyne.

L'appartement de la princesse situé au premier étage était précédé d'une immense salle des Gardes qui a perdu sa décoration et dont la restauration est suspendue depuis de nombreuses années. Auprès est située une pièce dont les trumeaux, peints par Boucher et par Carle Vanloo, sont entourés de bordures coquettement dentelées. Les angles et les cartouches du plafond sont ornés de bas-reliefs représentant des *Amours et les Quatre parties du monde*. La chambre à coucher a conservé sa décoration qui est toute sculpturale. Seul, le lambris de l'alcôve autour de laquelle règne la balustrade de la ruelle, était garni d'une tenture en soie de Lyon, tissée sur le dessin de Boffrand. Quatre grands panneaux cintrés au milieu desquels sont des médaillons retraçant les aventures galantes de Jupiter, forment le principal motif décoratif de la pièce que complètent quatre encadrements de glaces à festons et à guirlandes et deux portes à trumeaux peints et à baguettes échancrées qui font penser à celles du château de Rambouillet. Au-dessus s'étend une corniche d'une inimitable richesse d'invention, où des figures mythologiques de demi-relief s'appuient sur des cartouches godronnés et sur une frise à arabesques.

La décoration des diverses pièces de l'hôtel Soubise forme un Musée comprenant une nombreuse suite de trumeaux qui comptent parmi les meilleures œuvres de Boucher, de Restout, de Trémollières et de Carle Vanloo. Il y a là tout un Olympe charmant où revit la sensualité mythologique du XVIIIe siècle. Nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer le lecteur au travail de M. J. Guiffrey, pour l'étude de ces compositions qui, d'ailleurs, ne figurent plus, pour la plupart, à leur place primitive.

On regarde comme l'œuvre la plus parfaite qui soit due à Boffrand, le salon ovale qui terminait l'appartement de la princesse et qui est situé au-dessus de celui que nous avons rencontré au rez-de-chaussée. Boffrand se plaisait à donner la forme ovale aux grands appartements



DÉCORATION DU GRAND CABINET DE L'HÔTEL DE ROHAN, PEINTE PAR CHRISTOPHE HUET. (IMPRIMERIE NATIONALE.)
(XVIIIe SIÈCLE.)

(D'après l'ouvrage de M. Henry Jouin, sur l'Hôtel de Rohan.)

qu'il composait, et nous rappellerons le chef-d'œuvre qu'il avait exécuté pour le fils de Samuel Bernard, dans son hôtel de la rue du Bac, et qui présentait la même disposition. Les deux pièces offraient à peu près les mêmes dimensions et leur ornementation était conçue dans le même style, mais le salon de l'hôtel Soubise est incomparablement supérieur, grâce à la virtuosité des artistes choisis pour remplir les cadres dessinés par Boffrand.

Le salon de la princesse est divisé en huit arcades cintrées et séparées par des panneaux de bois sculpté d'un grand style. Trois de ces baies sont occupées par des fenêtres ouvrant sur un balcon, auxquelles correspondent une cheminée et deux portes; deux autres portes servent d'entrée; à l'opposé est une quatrième fenêtre. Au-dessus de chacun des panneaux sont disposés huit caissons de forme triangulaire, dans lesquels Natoire a représenté l'*Histoire de Psyché*. C'est l'œuvre la plus importante qui nous soit restée de ce peintre, et Natoire s'y est montré aussi habile décorateur que son rival François Boucher. Chacun de ces panneaux s'appuie sur des groupes d'amours, qui sont séparés par des mascarons. Huit autres groupes d'*Amours* portant des attributs et modelés de haut-relief en stuc, supportent la corniche du plafond dont les rayons dentelés vont rejoindre la rosace centrale. Rien n'est plus délicat que la finesse d'exécution de tous les détails de cet ensemble, et rien n'est plus harmonieux comme effet polychromique que le contraste savant du fond bleu, sur lequel se détachent les ornements du plafond, avec la blancheur des figures en stuc et les tons variés de l'or des boiseries et des encadrements.

Pendant le second Empire, on avait offert à l'impératrice Eugénie la cheminée dont l'élégance répondait à celle du salon. Elle avait été placée dans les appartements particuliers des Tuileries qui furent incendiés en 1871. Celle que l'on voit actuellement aux Archives et qui date du même temps, a été rapportée après l'enlèvement de l'ancienne.

A la suite du salon ovale sont situées deux autres pièces décorées de boiseries sculptées et revêtues d'une couche uniforme de peinture, qui supportent sans trop faiblir ce voisinage écrasant. Quatre bas-reliefs modelés en plâtre : *Vulcain*, *Cybèle*, *Neptune* et *Amphitrite*, ornent les angles de la corniche de la première de ces salles. L'entourage du plafond de l'autre pièce est décoré des initiales enlacées de la famille des Rohan-Soubise. Les portes à panneaux encadrés, sont surmontées de trumeaux sculptés d'un bon style.

Auprès des appartements d'apparat, existaient d'autres pièces

destinées à l'habitation particulière, dont on trouve la disposition dans les plans gravés par Blondel dans son *Livre d'architecture*. De son côté, Mariette a publié une suite de onze planches représentant divers appartements de l'hôtel Soubise. Ce sont : un salon d'été au rez-de-chaussée (2 planches); un buffet pour la salle à manger d'été du premier étage; une décoration de la salle à manger dans le grand appartement; une salle de compagnie (2 planches); un grand cabinet dans le grand appartement (2 planches); un grand cabinet de livres; une décoration d'une chambre à coucher dans les appartements avec lit en niche; un dessin de porte à placard et un panneau de lambris de chambre à coucher. Chacune des planches porte que la décoration de ces appartements est de l'invention du sieur Harpin, sculpteur du roi. Louis Harpin, plus connu comme peintre que comme sculpteur, était attaché au port de Toulon [1] où il travaillait à la décoration des vaisseaux qui s'exécutait dans l'arsenal, avec les sculpteurs Puget, Girardon, Toro et Vassé. Il suivit certainement ces deux derniers maîtres à Paris quand ils vinrent s'y établir, et ils exercèrent en commun leurs talents dans plus d'une somptueuse demeure de la capitale. Antoine Vassé obtint une grande célébrité comme sculpteur ornemaniste et il fut employé fréquemment à Versailles. Il est permis de supposer qu'il s'est parfois adjoint dans ses travaux son compatriote Harpin. En comparant les gravures de Mariette avec les boiseries encore en place dans l'hôtel Soubise, on reconnaît qu'aucune des décorations inventées par Harpin n'a survécu. On observe également une différence de style très tranchée entre la majeure partie des dessins de Harpin et les compositions de Boffrand. L'ordonnance des lignes de Harpin est plus sévère, et ses larges pilastres saillants et séparés par des trophées ioniques, rappellent l'aspect des salons du grand roi à Versailles, tandis que la grâce coquette et la fantaisie inépuisable des motifs créés par Boffrand pour les appartements de la princesse de Soubise, étaient le cadre qui convenait le mieux pour accompagner les peintures de Boucher et de Natoire. Il est à présumer que les décorations de Harpin étaient antérieures de quelques années à celles de Boffrand, achevées seulement en 1745, et qu'elles remontent à l'époque où De La Maire avait commencé la reconstruction de l'hôtel.

Le Musée des Arts décoratifs a également reçu à titre de dépôt la décoration d'un salon comprenant une série de panneaux conservés

1. V. Ginoux, *La Décoration navale*. A Toulon, Harpin était appelé Herpin (1718).

auparavant dans les magasins, et où des sujets tirés des Fables de La Fontaine remplissent des médaillons sculptés et dorés qui se détachent sur un fond vert d'eau. Cette boiserie que le livre de Boffrand et les gravures de Mariette ne reproduisent pas, peut être citée comme l'une des plus parfaites et des plus harmonieuses sculptures décoratives du règne de Louis XV.

Les appartements du garde général des Archives nationales qui occupent une partie de l'hôtel d'Assy où est établie l'École des Chartes, conservent un Salon de l'époque de la Régence, décoré de panneaux sculptés à encadrements et à figures mythologiques et d'une bordure de glace terminée par deux torses de femmes en *espagnolettes*, au-dessus desquels règne une voussure de plafond à arabesques.

Le jardin de l'hôtel de Soubise communiquait avec l'hôtel de Strasbourg construit aussi par De La Maire pour Armand Gaston de Rohan, grand aumônier de France et évêque de Strasbourg, et dont l'entrée principale est dans la rue Vieille-du-Temple. Cette vaste demeure est occupée actuellement par l'Imprimerie Nationale. La cour de l'hôtel de Rohan n'offre pas l'élégance de celle de l'hôtel de Soubise; toute l'ornementation architecturale ayant été réservée pour la façade du jardin dont deux ordres superposés de colonnes ioniques supportent un avant-corps à fronton. Dans la cour des écuries Le Lorrain a sculpté sur pierre un grand bas-relief représentant les *Chevaux du Soleil*, composition pleine de vie et d'originalité, à laquelle on a fait les honneurs du moulage pour le Musée du Trocadéro.

Bien que l'hôtel de Rohan ait été l'objet d'une récente publication due à l'administration de l'Imprimerie Nationale [1], et qui fait connaître les détails de sa décoration intérieure, nous mentionnerons le grand salon qui a conservé une corniche de plafond avec des médaillons angulaires a sujets mythologiques se détachant sur fond doré. Quatre portes à beaux vantaux sculptés et dorés, et surmontées de trumeaux mythologiques peints par Pierre, donnaient accès dans cette pièce. Deux seules de ces portes ont gardé jusqu'à nous leurs ferrures et leurs serrures en cuivre ciselé et doré; des quatre tableaux de Pierre, un seul est resté intact, ainsi que la cheminée dans laquelle sont des plaques de fonte et des chenets en cuivre du XVIII[e] siècle. A la suite de cette pièce est un grand cabinet peint

1. Voy. Henry Jouin, l'*Hôtel de Rohan*, Paris, Imprimerie Nationale, 1 vol. in-folio.

par Christophe Huet. La décoration de Huet comprend une série de panneaux représentant des scènes chinoises ou tartares et accompagnées d'arabesques, de singeries et de guirlandes, qui sont entourées de bordures en bois sculpté. C. Huet s'était admirablement assimilé le goût spirituel des compositions inventées par Gillot, et s'il ne peut pas prendre rang parmi les artistes renommés du XVIIIe siècle, il fut au moins un merveilleux décorateur et tenu en haute estime par ses contemporains. Le cabinet de l'hôtel de Rohan est la seule



ROSACE DU PLAFOND DE LA CHAMBRE A COUCHER DE LA PRINCESSE DE SOUBISE, COMPOSÉE PAR G. BOFFRAND (XVIIIe SIÈCLE — PALAIS DES ARCHIVES NATIONALES).
(D'après les « Motifs historiques », de César Daly.

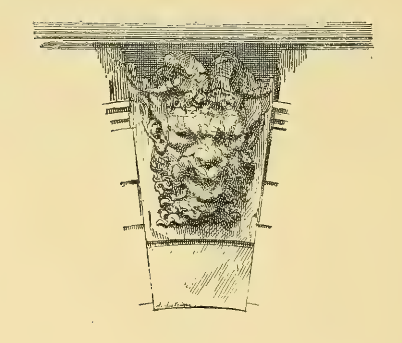
peinture de Huet qui soit conservée à Paris dans son intégralité presque complète. Il faudrait aller dans les châteaux de Champs et de Chantilly pour en rencontrer d'autres exemples aussi importants. A l'époque des travaux d'installation de l'Imprimerie Nationale, un des panneaux de cet ensemble avait été remplacé par une porte de service. Notre habile peintre décorateur, M. Galland, a été récemment chargé de le rétablir et nous ne doutons pas qu'il ne s'acquitte avec succès de cette tâche difficile. On aurait peine à croire que ce salon tout rempli de badinages galants ait pu avoir une destination religieuse, si l'on ne voyait en face de la porte d'entrée et dans une embrasure, un petit oratoire à lambris sculptés disposé derrière un panneau mobile sur lequel est représentée la *Main chaude*. L'Impri-

merie Nationale possède deux paysages de Boucher qui décoraient un des salons, mais elle a perdu les grisailles dont Brunetti avait revêtu les murailles de la salle à manger.

On y trouve, ainsi que dans les appartements des Archives nationales, plusieurs beaux meubles anciens de bois précieux, et ornés de bronzes ciselés.

A. DE CHAMPEAUX.

(*La suite prochainement.*)



COURRIER

DE

L'ART ANTIQUE

(HUITIÈME ARTICLE[1].)



Lorsque le Parlement français, au commencement de l'année courante, a voté le crédit de 500,000 francs demandé pour l'expropriation de Castri et les fouilles de Delphes, quelques impatients se sont imaginé que les premiers coups de pioche allaient être donnés sur l'heure dans l'enceinte du sanctuaire d'Apollon. Malheureusement, il faudra encore attendre, et c'est tout au plus si les fouilles pourront commencer au printemps prochain. L'expropriation d'un village n'est pas chose facile; si la bonne volonté du gouvernement grec n'est pas douteuse, celle des habitants de Castri l'est beaucoup moins. Peut-être ne faut-il pas trop regretter ce retard, qui permet à l'École française d'Athènes de se préparer plus complètement à la tâche si honorable qui lui est échue. Quant au résultat des fouilles prochaines, aucun juge compétent ne met en doute qu'il ne doive être largement rémunérateur. Il est à croire que l'on trouvera, presque au début, les fragments des deux frontons du temple, œuvres des sculpteurs athéniens Praxias et Androsthène, dont nous connaissons les sujets par Pausanias[2]. Jusqu'à présent, le sol de Delphes a surtout fourni des inscriptions, mais l'on ne manquera pas de découvrir des œuvres d'art quand on y pénétrera plus avant. Au cours d'une excursion récente qu'il a faite à Delphes avec ses élèves,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 413; t. XXXIV, p. 239; t. XXXV, p. 331; t. XXXVII, p. 60; 3e période, t. Ier, p. 57; t. III, p. 331; t. IV, p. 427.

2. On peut consulter sur la topographie et les antiquités de Delphes la nouvelle édition du *Guide en Grèce* de Joanne (1891, Hachette, éditeur), où le chapitre relatif à Delphes a été écrit par M. Haussoullier.

M. Homolle, le nouveau directeur de l'École d'Athènes, a trouvé, dans un jardin, un torse de femme archaïque, du type des *Athénas* de l'Acropole : c'est d'un excellent augure pour la campagne qui doit s'ouvrir en 1892.

Grâce aux fouilles de M. Homolle à Délos et de M. Cavvadias sur l'Acropole d'Athènes, l'art grec archaïque est aujourd'hui connu par une longue série de monuments. Nous avons heureusement conservé presque entière une statue de marbre qui peut passer pour l'expression la plus parfaite de la sculpture athénienne avant Phidias. Cette statue a toute une histoire. La partie supérieure avec la tête fut découverte, avec treize autres statues, au mois de février 1886, dans la fouille mémorable pratiquée à l'ouest de l'Érechthéion; on s'aperçut bientôt qu'on en possédait déjà d'autres fragments, entre autres les pieds et le bras gauche, ce dernier exhumé en 1883 à l'est du Parthénon. Un jeune archéologue allemand, M. Studniczka, reconnut, en 1886, que ces morceaux appartenaient à la même œuvre, et affirma comme une chose certaine que cette statue avait pour base un piédestal en marbre portant la signature du sculpteur Anténor, fils d'Eumaros, qui avait aussi été découvert sur l'Acropole. L'année suivante, en 1887, on recueillit encore d'autres fragments, notamment un morceau de la jambe droite. Tout cela a été rajusté avec soin, en usant le moins possible des additions en plâtre, et il en est résulté la magnifique figure que nous avons fait graver ici [1]. La hauteur totale, y compris la base, est de 2^{m},06. Ce que nous ne pouvons malheureusement pas reproduire, ce sont les traces nombreuses de polychromie qui ajoutent à l'intérêt de ce chef-d'œuvre. Renversé de sa base par les Perses qui ravagèrent l'Acropole et enfoui sous les décombres peu de temps après avoir été mis en place, il a conservé en grande partie sa décoration picturale et l'on voit encore, à gauche, les restes du cristal inséré dans la cavité de l'œil. Ici comme ailleurs, du reste, il n'y a pas de coloration sur les parties nues du corps et sur le visage, mais seulement sur les cheveux et les vêtements.

Cela ne peut pas être l'effet du hasard. Dans la longue discussion qui se poursuit au sujet de la polychromie dans l'art antique, les découvertes faites sur l'Acropole d'Athènes sont particulièrement instructives, parce qu'elles nous permettent de saisir au passage la substitution de la polychromie discrète des sculptures en marbre à ce que M. Lechat a très bien appelé la polychromie *intransigeante* des sculptures en tuf [2]. Dans ces dernières, en effet, où la matière employée est rugueuse, molle, d'un aspect peu agréable à l'œil, l'emploi de la couleur était tout indiqué : on y trouve des corps peints en rouge vif, d'autres en jaune et en bleu. Le choix de ces couleurs paraît assez arbitraire, mais ce qui est certain, c'est que le rouge et le bleu dominent, et que le coloris s'étend à toutes les parties des figures. « On peut affirmer, a écrit M. Lechat, qu'à Athènes, tant qu'on employa le tuf en sculpture, c'est-à-dire jusque vers le milieu du VIe siècle, la peinture était appliquée sur

1. *Antike Denkmäler*, pl. LIII.

2. Voir le remarquable travail de M. Lechat, publié dans le *Bulletin de correspondance hellénique*, t. XIV, p. 552-586. C'est aujourd'hui ce que nous possédons de plus complet et de plus sage sur la grave question de la polychromie des statues antiques.



STATUE D'ANTÉNOR.

(Découverte sur l'Acropole d'Athènes.)

l'œuvre toute entière — bas-relief, haut-relief ou statue. » Ces « idoles peintes et parées » étaient bien ce qu'il fallait pour satisfaire les goûts encore grossiers des hommes de ce temps. La peinture, étendue par larges plaques, formait plutôt un badigeonnage voyant et criard, qu'une coloration capable de donner l'illusion de la réalité vivante; elle avait pour but de rehausser l'éclat des sculptures plutôt que d'en préciser l'expression. Le changement est grand lorsque nous passons de ces œuvres rudes et primitives aux statues en marbre dont la figure d'Anténor est le plus beau spécimen. Les vêtements sont encore peints, mais ils ne le sont plus d'une manière uniforme; les lèvres et l'iris de l'œil sont rouges, les sourcils noirs, les cheveux rouges ou quelquefois d'un jaune d'ocre, mais la surface peinte ne dépasse plus le cinquième de celle de la statue. Ce n'est pas à dire que le reste conservât la teinte naturelle du marbre, dont la blancheur aurait produit un effet trop cru sous le soleil de l'Attique; il n'est pas douteux que les parties nues n'aient été recouvertes d'une légère patine, et nous connaissons même aujourd'hui, par une inscription de Délos, la recette du *cosmétique* qui était appliqué à la toilette des statues, comme un vernis pour préserver la teinte douce et sans doute monochrôme qu'elles avaient reçue de leur auteur. Les partisans trop zélés de la polychromie ne veulent pas admettre l'uniformité de ce patinage : ils pensent qu'il comportait une sorte de modelé obtenu par l'application de couleurs diverses. Mais, alors que les vêtements des statues de l'Acropole ont conservé les plus minces rubans de rouge et de bleu, on ne constate absolument rien de tel sur les parties nues. Il y a loin d'un léger frottis, pareil à celui qu'on fait subir dans certains musées aux moulages en plâtre, à cette polychromie véritablement picturale que l'on constate souvent sur les figurines en terre cuite, et qu'une hypothèse à notre avis peu solide revendique pour toutes les œuvres de la grande sculpture. D'ailleurs, des expériences ont été faites, et les résultats n'en ont pas été encourageants pour les partisans de la polychromie à outrance : il semble désormais bien certain que les statues de Phidias et de Praxitèle n'avaient rien de commun avec les figures en cire peinte du Musée Grévin.

Le sculpteur Anténor est mentionné par les textes antiques; il était l'auteur de statues en bronze d'Harmodios et d'Aristogiton, les Tyrannicides, qui, transportées par Xerxès à Suse, furent renvoyées à Athènes par Alexandre le Grand. On croyait posséder à Naples une copie en marbre de ce groupe, mais il se trouve que le style des sculptures napolitaines n'a rien de commun avec celui de la statue découverte sur l'Acropole. En outre, des doutes précis, exprimés d'abord par un archéologue anglais, M. E. Gardner, ont remis en question la connexité de la statue et de la base : la discussion est encore ouverte à ce sujet et tout ce que l'on est en droit de dire, c'est que la base *peut* appartenir à la statue [1]. Quoi qu'il en soit, cette belle figure date sans doute des environs de l'an 500 et son état de conservation la rend extrêmement précieuse pour l'histoire de l'art. Nous avons là une manifestation singulièrement expressive de ce style encore un peu asiatique d'allure, bien que déjà grec de sentiment, qui était presque inconnu des archéologues il y a dix ans et dont

1. Voir nos *Chroniques d'Orient* (1883-1890), p. 679 (Leroux, éditeur).

on attribue aujourd'hui l'introduction en Attique à des marbriers de l'île de Chios. Malgré la solennité et la raideur de l'attitude, cet art est déjà bien loin



BAS-RELIEF DÉCOUVERT DANS L'ILE DE PAROS.

de celui de l'Assyrie et de l'Égypte : on y sent comme un souffle nouveau, précurseur de la majesté de Phidias et de l'élégance raffinée de Praxitèle. Ce qu'il y a de plus difficile pour nous en ce moment, comme le faisait observer M. Collignon [1], c'est de reconstituer la filière des styles individuels

1. *Gazette des Beaux-Arts* du 1er septembre 1891.

qui, entre 500 et 430, préparent de progrès en progrès l'éclosion de la grande sculpture classique. Avec la statue d'Anténor et les frontons du Parthénon, nous tenons les deux bouts de la chaîne, mais bien des maillons intermédiaires font encore défaut.

Dans cette évolution rapide de la statuaire, on a tout lieu d'attribuer une



PEINTURE D'UN VASE GREC.

(Musée du Louvre.)

grande influence aux écoles du Péloponèse, dont le réalisme de bon aloi réagit contre la tradition orientale pour en affranchir l'art grec peu après l'époque des guerres médiques. Mais ce n'est pas seulement en Morée que l'on exhume des monuments de ces écoles, ou qui paraissent se rattacher à la même tendance : on en a trouvé aussi dans les îles de l'Archipel. Telle est la belle stèle funéraire découverte en 1785 dans l'île de Paros, qui, conservée au parc de Brocklesby en Angleterre, a été récemment publiée en héliogravure [1]. Une petite fille, vêtue d'un chiton dorien sans ceinture, qui laisse à découvert

1. *Antike Denkmäler*, pl. LIV.



BAS-RELIEF EN TERRE CUITE DES JARDINS DE LA FARNÉSINE, A ROME.

la partie inférieure du torse, baise tendrement une tourterelle, tandis qu'elle tient une autre colombe sur son poing gauche. Le profil à la fois sévère et gracieux de la tête, la simplicité nerveuse des draperies, concordent à faire placer l'exécution de ce bas-relief vers le milieu du vᵉ siècle ou même plus tôt. L'île de Thasos était une colonie de Paros : or, on a précisément trouvé à Thasos, en 1864, un beau bas-relief funéraire actuellement au Louvre [1], qui présente, avec la stèle de Paros, de curieuses analogies de style. L'histoire de l'art devra tenir compte de cette école insulaire, toute différente de celle de Chios, qui paraît avoir cherché ses modèles non plus sur la côte d'Asie Mineure, mais dans le Péloponèse et la Grèce du nord.

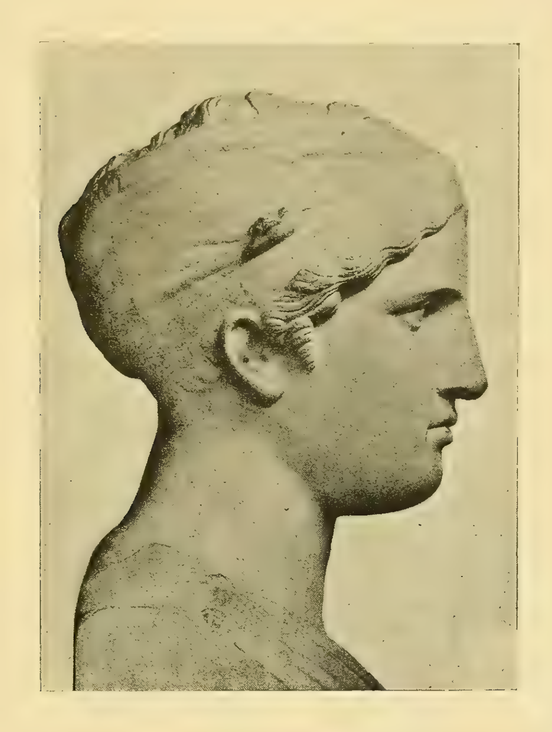
Depuis la fin des fouilles sur l'Acropole d'Athènes et en attendant celles de Delphes, l'archéologie militante n'a pas chômé. Pour ne parler que de la Grèce propre, la France a fait exécuter des fouilles à Thespies, l'Angleterre à Mégalopolis, les États-Unis à Érétrie, la Grèce à l'Agora et au Céramique d'Athènes, dans les tumulus de l'Attique, à Rhamnus, à Épidaure. La découverte la plus intéressante de l'année, encore inédite à l'heure où nous écrivons, est une base de statue signée de Bryaxis, l'un des sculpteurs qui décorèrent le célèbre mausolée d'Halicarnasse : cette base, exhumée à Athènes près du Théséion, est ornée de bas-reliefs représentant des cavaliers qui comptent, assure-t-on, parmi les productions les plus exquises de l'art grec.

Bryaxis travaillait le marbre et le bronze vers 330 avant Jésus-Christ. Un autre maître de la même époque, Silanion, se révèle aujourd'hui à nous sinon par des œuvres originales, du moins par de bonnes copies qui permettent de se faire une idée de sa manière. Les auteurs anciens nous ont dit qu'il avait sculpté, entre autres, des portraits de Platon et de Sapho : or, les Musées de l'Europe possèdent des portraits de Sapho et de Platon qui, remontant sans nul doute à des originaux de la belle époque grecque, présentent entre eux une analogie d'exécution qui a été mise en lumière par M. Winter [2]. Il est donc permis de croire que la belle tête de Sapho conservée à la villa Albani, dont nous donnons ici une vue de profil, est la copie du portrait de la poétesse par Silanion. Que ce portrait reproduise un type de convention, c'est ce qu'il ne serait pas permis de contester, car Lesbos ne comptait pas, à l'époque de Sapho, un artiste capable de fixer sa ressemblance; mais c'est un type qui, comme celui d'Homère, a été accepté par tous les sculpteurs antiques et que l'on trouve aussi répété sur les monnaies.

Si l'on veut admirer, dans toute sa pureté, l'atticisme de l'art attique, c'est peut-être aux vases peints qu'il convient de s'adresser de préférence, en particulier à ces vases à figures rouges, fabriqués vers la fin du vᵉ siècle, où la perfection du dessin, l'harmonie des contours, s'allient à une entente profonde de la composition. Un des chefs-d'œuvre, peut-être même le chef-d'œuvre de cette céramique, est entré au Musée du Louvre et a été gravé avec une habileté rare par M. Dubouchet [3]. Nous donnons ici, à titre de spécimen, un groupe de deux femmes qui occupe la gauche du tableau : il faudrait l'autorité de

1. Fröhner, *Musées de France*, pl. XXXIX.
2. *Jahrbuch des Instituts*, 1890, p. 151-168.
3. *Monuments grecs*, 1891, pl. IX et X.

David ou d'Ingres pour faire de ce dessin exquis l'éloge qu'il mérite. Que représentent ces deux femmes? M. E. Pottier, qui a publié le vase où elles figurent, y a vu des suivantes groupées autour d'Aphrodite, qui occupe avec Éros le centre de la composition, et personnifiant, sous les traits de nymphes ou de ménades, la danse, la jeunesse, la beauté, etc. L'artiste n'avait peut-être



BUSTE DE SAPHO, A LA VILLA ALBANI.

pas lui-même d'idée bien précise à cet égard, mais ce que M. Pottier a parfaitement compris et fait comprendre, c'est que son œuvre nous transporte dans le monde de l'allégorie, qui est comme une mythologie atténuée. N'est-ce pas aussi dans cette sphère, où la fable et la philosophie se rencontrent, que nous conduisent, où plutôt nous entraînent, les admirables Victoires de la Balustrade du temple d'Athéna Niké sur l'Acropole, sculptures contemporaines, ou peu s'en faut, du vase du Louvre et où l'envolée des draperies diaphanes s'inspire d'une même conception de la beauté?

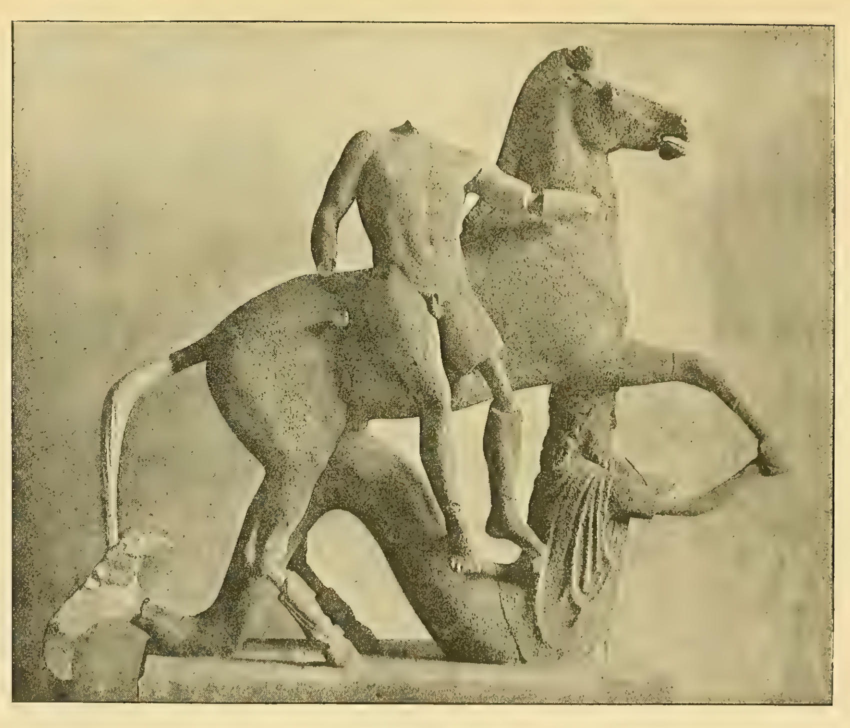
Le céramiste et le sculpteur anonymes auxquels nous devons ces chefs-d'œuvre se sont arrêtés l'un et l'autre, dans leur recherche amoureuse de la grâce, au point extrême où elle dégénère en manière et cesse de s'appuyer sur l'observation loyale de la nature. Tous ceux qui ont étudié, à Pompéi et à Herculanum, les reflets de l'art alexandrin, savent que les anciens, comme les



PEINTURE DE VASE DÉCOUVERTE A VULCI (ITALIE).

modernes, ne se sont pas contentés de l'élégance déjà presque excessive où se complaisaient les contemporains de Praxitèle. On est allé plus loin, on est allé jusqu'à l'invraisemblable, mais avec combien de charme encore, un relief en stuc d'une habitation romaine est là pour nous l'apprendre. Ce relief, choisi parmi beaucoup d'autres, provient des ruines d'une maison admirablement décorée qui s'est retrouvée dans le jardin de la villa Farnésine à Rome [1]. La Victoire portant un casque, qui s'avance ainsi sur la pointe des pieds comme en dansant, n'a pas moins de *neuf têtes* de haut, proportion que n'a jamais présentée un corps humain, mais c'est tout juste si l'on remarque à la réflexion cet étrange oubli de la vérité, tant on est fasciné par cette apparition presque aérienne, par ce profil de sylphide, qui se balance comme un rêve dans l'indécision de son relief à peine accusé...

1. *Monum. de l'Instit.*, supplément, pl. XXXVI.



GROUPE EN MARBRE DÉCOUVERT A LOCRI

(Italie méridionale.

En Italie, c'est le gouvernement italien, ce sont les municipalités qui pratiquent les fouilles : l'École française de Rome est moins bien placée que sa sœur aînée d'Athènes pour s'essayer à des recherches de ce genre. Un de ses membres, M. Gsell, a pu cependant, grâce à la bienveillance du prince Torlonia, explorer un grand nombre de tombes dans la nécropole étrusque de Vulci. Les fouilles ont porté sur trois points : la rive droite de la Fiora, près du pont antique qu'on appelle *Ponte della Badia;* la région de la *Polledrara*, bien connue des amateurs de céramique ancienne, au nord du confluent de la Fiora et du Timone; enfin, le territoire situé au nord du célèbre tombeau nommé *Cuccumella*. Cent trente-cinq tombes ont été méthodiquement fouillées et ont fourni une abondante moisson de petits objets, dont plusieurs présentent un grand intérêt pour l'archéologie et l'histoire de l'art; ils forment, au palais de la Lungara, le noyau d'une collection que viendront sans doute accroître des fouilles ultérieures. Puissent-elles être toujours conduites avec la même conscience et la même méthode! Le beau volume où M. Gsell a publié les résultats de sa campagne [1] a été imprimé aux frais de la maison Torlonia; il est orné d'excellentes gravures représentant surtout des vases peints, dont le plus gracieux peut-être est une coupe athénienne, signée du céramiste Tléson, déjà connu par d'autres peintures; nous en reproduisons le sujet principal, un cerf qui s'abat, transpercé d'un javelot. En favorisant, comme il l'a fait, les recherches de notre École de Rome, le prince Giulio Torlonia n'a pas seulement agi en grand seigneur : il s'est souvenu qu'il était fils et petit-fils d'une Larochefoucauld, et il a montré qu'un prince italien, dévoué aux intérêts moraux et matériels de son pays, acceptait volontiers comme collaborateur, en vue d'une belle tâche scientifique, le représentant d'une nation dont la collaboration militaire a été jadis si précieuse à sa patrie.

C'est encore à l'heureuse inspiration d'un savant français, que nous avons eu le regret de voir mourir trop jeune, François Lenormant, qu'est due une exploration très fructueuse conduite par le gouvernement italien sur l'emplacement d'un temple de Locres, à *Gerace marina* [2].

En 1879, François Lenormant avait appelé l'attention de la *Direzione generale delle Antichità* sur les restes d'une grande construction hellénique à Locres, qui était exploitée comme une carrière par les habitants. Lenormant, qui a publié quatre volumes sur la Grande-Grèce, connaissait admirablement cette partie peu visitée de l'Italie; il pensait avec raison qu'il y restait de belles fouilles à faire sur les emplacements aujourd'hui presque déserts des vieilles cités helléniques. Il avait étudié, au cours de son dernier voyage, les ruines de Locres, mais sa mort prématurée l'empêcha de publier le résultat des observations qu'il y avait faites. Les fouilles dont il entrevoyait

1. Gsell, *Fouilles dans la nécropole de Vulci*, Paris, 1891 (Thorin, éditeur).

2. La détermination exacte du site de Locres est un des titres scientifiques du duc de Luynes. Sur les fouilles récentes, voir le rapport de M. P. Orsi dans les *Notizie degli Scavi* (1890, p. 248-262), résumé dans l'*American Journal of archæology* (1890, p. 573-579), et l'article de M. Petersen dans les *Römische Mittheilungen* de 1890, p. 160-227.

l'importance commencèrent à la fin de 1889, sur les instances du directeur de l'Institut allemand de Rome, M. E. Petersen; elles furent conduites par un



STATUETTE EN TERRE CUITE.

(Ancienne collection Julien Gréau.)

jeune et brillant archéologue italien, M. Paolo Orsi, et donnèrent des résultats très intéressants.

Au nord-est de la ville, à quelques pieds de la muraille d'enceinte,

s'élevait un temple ionique, celui-là même dont la destruction avait été signalée par F. Lenormant. Construit avec grand luxe en tuf calcaire, il s'étendait sur une longueur de 44 mètres et comptait 17 colonnes sur les grands côtés. Un détail singulier, c'est que les fondations de ce temple reposent sur une couche d'argile bleue épaisse d'environ 0m,10, destinée sans doute à les préserver de l'humidité du sol. Pline raconte que sur l'avis d'un architecte de Samos, nommé Théodore, on prit une précaution analogue en construisant le temple d'Éphèse; cela est d'autant plus curieux à rappeler que les colonnes du temple de Locres ressemblent, par leur profil, à celles du temple d'Héra à Samos. Il est donc vraisemblable que le constructeur du temple de Gerace fut un Samien, et l'on sait, en effet, que l'île de Samos, la patrie de Pythagore, entretint des rapports suivis avec l'Italie méridionale.

Des sculptures qui ornaient les frontons, on a retrouvé un groupe considérable en marbre de Paros, qui faisait partie du fronton occidental. La hauteur de la partie conservée atteint 1m,30 [1]. C'est un bon travail de la fin du ve siècle avant Jésus-Christ; le style n'est pas très éloigné de celui des métopes du Parthénon. L'interprétation du motif présente quelque incertitude : M. Petersen y a reconnu, non sans vraisemblance, un des Dioscures qui vient de traverser la mer, personnifiée par un vieillard à queue de poisson, pour venir au secours des Locriens dans la mémorable journée de Sagra, où il écrasèrent les Crotoniates avec l'aide des Dieux (vers 510 avant Jésus-Christ).

Au-dessous du temple ionique auquel appartenait cette sculpture, on a trouvé les restes d'un édifice plus ancien et moins grand, dont la partie supérieure était sans doute tout entière en bois. Il est probable que la construction de ce sanctuaire, peut-être consacré à Proserpine, remonte au viie siècle et que celle du nouveau temple se place vers 430 avant l'ère chrétienne.

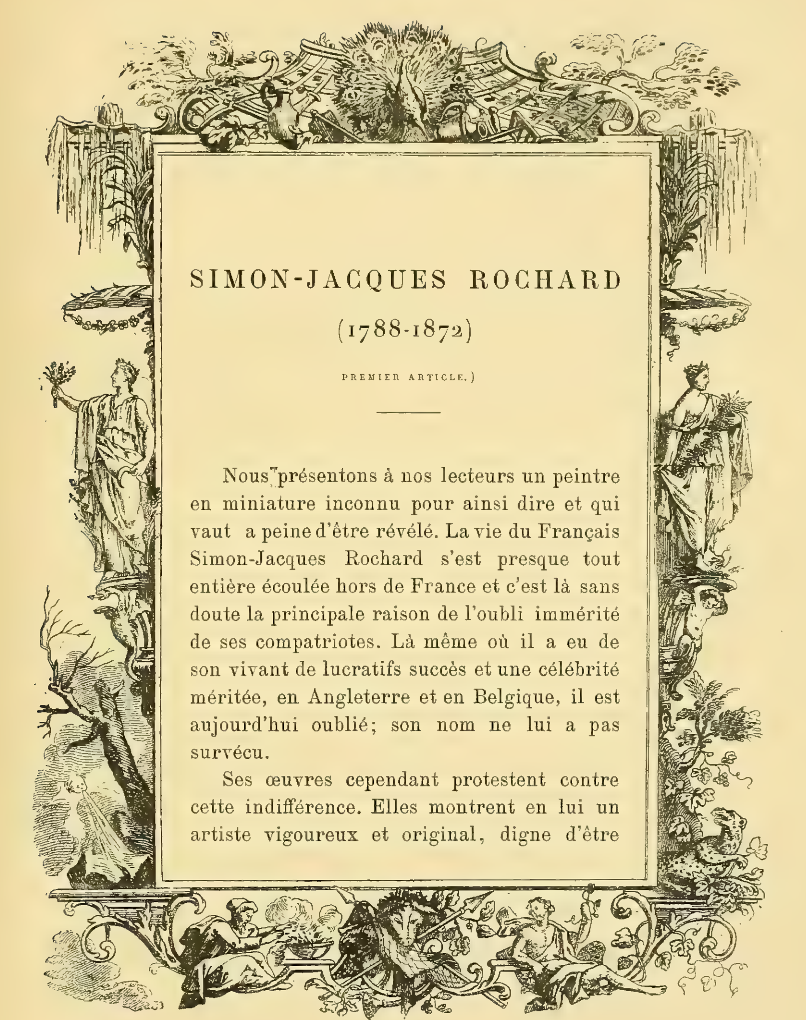
Nous ne terminerons pas ce *Courrier* sans donner un mot de souvenir à l'admirable collection de terres cuites grecques réunie par M. Gréau, qui a été dispersée au mois de mai 1891, mais dont un beau catalogue illustré, dû à M. Frœhner, a fixé et conservera le souvenir. A côté de pièces d'une importance capitale pour l'archéologie, combien en comptait-elle où la fleur du goût hellénique s'épanouissait avec son plus subtil parfum! S'il fallait choisir entre tant de belles choses et exprimer à tout prix une préférence, c'est vers un torse sans tête, provenant de Smyrne, que nous porteraient nos sympathies. Que le lecteur apprécie par lui-même la grâce divine de ce fragment d'argile qui ne s'effacerait pas, tout modeste qu'il est, devant les chefs-d'œuvre de la statuaire monumentale!

SALOMON REINACH.

1. *Antike Denkmäler*, pl. LII.

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.



SIMON-JACQUES ROCHARD

(1788-1872)

PREMIER ARTICLE.)

Nous présentons à nos lecteurs un peintre en miniature inconnu pour ainsi dire et qui vaut a peine d'être révélé. La vie du Français Simon-Jacques Rochard s'est presque tout entière écoulée hors de France et c'est là sans doute la principale raison de l'oubli immérité de ses compatriotes. Là même où il a eu de son vivant de lucratifs succès et une célébrité méritée, en Angleterre et en Belgique, il est aujourd'hui oublié; son nom ne lui a pas survécu.

Ses œuvres cependant protestent contre cette indifférence. Elles montrent en lui un artiste vigoureux et original, digne d'être

placé à côté des meilleurs dans l'art de la miniature : des Augustin, des Isabey, des Dumont, très au-dessus des Saint, des Sicardi, des Guérin, des Périn, des Aubry et de tant d'autres qui, plus heureux que lui, gardent encore une légitime réputation.

Nous pouvons réparer cette injustice, grâce à M. Garnier-Heldewier, ministre plénipotentiaire de Belgique, qui s'est voué en quelque sorte à la réhabilitation de Rochard. Reconnaissant en lui un artiste de grande race, il a recueilli un nombre considérable de ses œuvres, réuni un ensemble de documents propres à le remettre en son vrai jour, recherché et trouvé tout ce qui pouvait aider à lui rendre la justice qui lui est due. Au cours de cette enquête, poursuivie avec une louable ténacité, M. Garnier-Heldewier a retrouvé les traces de la veuve du maître qui lui a fourni des documents précieux et d'utiles renseignements. Nous lui devons les matériaux de cette étude et le plaisir délicat que l'on trouve à accomplir un acte d'équité en replaçant à son rang un artiste de haute valeur.

I

Simon-Jacques Rochard naquit à Paris le 28 décembre 1788. Sa mère était une Talon qui se piquait de descendre d'Omer Talon, avocat général au Parlement de Paris, mort en 1657, après s'être acquis au barreau une célébrité attestée par ses contemporains. Deux Rochard périrent sur l'échafaud pendant la tourmente révolutionnaire. La mère de Simon, demeurée veuve avec douze enfants, dut bientôt ses principales ressources au talent précoce du tout jeune Simon qui excellait déjà à saisir les ressemblances; il dessinait au crayon des portraits qu'il faisait payer en général cinq francs. Élève d'Aubry [1] et de l'Académie du Louvre, il dut ensuite étudier sérieusement la gravure au burin, puisqu'on a de lui une très belle estampe du *Bélisaire* peint par Gérard en 1795, et, sur une même planche, les profils, un peu lourds de dessin, de Napoléon Ier, de Marie-Louise et du roi de Rome âgé d'un ou deux ans, avec cette légende : *Famille impériale*, et : *Rochard inv^t, del^t et sculp^t. Se trouve à Paris chez l'Auteur, rue Garancière, n°* 5, *et chez Bence aîné, rue Saint-Denis. Déposé à la*

1. La *Notice* du Musée du Luxembourg, 1872, à propos d'un portrait en miniature de M. Marsh, banquier à Londres, peint par Rochard, et donné par lui au Musée en 1866, désigne l'auteur comme élève de L. Mérimée et de J.-B. Isabey. Cette indication semble erronée.

Direction. Ces deux planches révèlent une expérience avancée [1]. Malgré ce talent précoce de buriniste, un penchant plus fort l'entraînait vers la peinture. Nous le trouvons prenant ses premières leçons de miniature chez Mlle Bounieu, fille de l'académicien. Il fit d'assez rapides progrès pour être chargé, quoique à peine âgé de vingt ans, de faire le portrait de l'impératrice Joséphine exécuté sur l'ordre de l'Empereur. Quelques années plus tard, le célèbre Augustin lui demanda de le seconder dans les nombreuses copies que la cour de Louis XVIII lui commandait en 1814 et dans les premiers mois de 1815. Est-ce chez Augustin qu'il fit l'utile connaissance du général hollandais Daendals, plus tard gouverneur de l'île de Java, dont il reproduisit les traits à l'entière satisfaction du modèle? Simon-Jacques qui avait, sous l'Empire, échappé à la conscription, fut compris dans la levée suprême des Cent-Jours. Il s'y déroba en franchissant la frontière avec le général Daendals qui le fit passer pour son secrétaire.

La protection de celui-ci lui valut aussitôt, à Bruxelles, de nombreuses commandes. Introduit à la cour, Rochard peint le portrait du baron Falk, ministre des Affaires étrangères. Bientôt après, l'ambassadeur d'Espagne, le général Alava, était chargé par son roi de faire faire pour lui la miniature du duc de Wellington, le vaillant défenseur des lignes de Torres-Vedras, qui avait rendu tant de services à la cause de Ferdinand VII. Il consulta le général Daendals qui lui désigna Rochard comme l'artiste le plus capable de répondre au désir de la cour d'Espagne. A la veille de Ligny et de Waterloo, le généralissime anglais n'avait guère de temps à donner aux peintres; Rochard dut se contenter, le 13 juin 1815, de saisir rapidement les traits de son modèle pendant que celui-ci, entouré de ses aides de camp, leur donnait ses ordres. Cette *séance*, qui dura à peine une heure, suffit au jeune peintre pour fixer sur le papier, d'une façon définitive, l'originale physionomie de Wellington. Nous donnons une reproduction de cette aquarelle qui servit toujours de prototype à Rochard pour les nombreux portraits qu'il eut à faire du vainqueur de Waterloo [2].

Dans ce même mois de juin 1815, il peint le portrait du duc de Richmond qui lui donne rendez-vous pour une séance de pose dans

1. En 1812, Rochard (rue Garancière, 5) expose *plusieurs estampes et dessins*, parmi lesquels figurent sans doute le *Bélisaire* et la *Famille impériale*, n° 1,278 du livret officiel.

2. Cette aquarelle est pieusement conservée chez M. Garnier-Heldewier.

son habitation de la rue de la Blanchisserie, à Bruxelles. C'est dans cette maison que le noble duc donnait un bal lorsque, au point du jour, les danseurs entendirent l'écho des premiers coups de canon du mont Saint-Jean; abandonnant la salle de bal, ils coururent au champ de bataille vêtus de leurs habits de fête.

Ces débuts signalèrent Rochard à l'attention de l'aristocratie cosmopolite, alors réunie à Bruxelles, et son prompt succès est constaté par le relevé des portraits exécutés par lui dans le seul mois de juin 1815.

Comporino . . . . fr.	6
Officier brunswickois	125
M. James Parins	108
Milord duc Wellington	120
Le capitaine Festing	115
Officier anglais.	120
Une demoiselle	72
M. Annis.	105
Le capitaine Verner.	120
M. le capitaine Peters.	120
Un aide de camp tué à la bataille du 18 juin 1815	120
Un portrait de Wellington pour moi.	

Rochard est appelé à Spa en novembre 1815 pour y faire la miniature du prince d'Orange, qui devait être envoyée à sa future épouse, la princesse Anna Paulowna, sœur du czar Alexandre Ier.

L'avenir de Rochard était assuré. Son succès auprès des Anglais de Bruxelles le détermina à franchir le détroit. Le duc de Richmond lui donna des lettres d'introduction pour sa sœur, lady Bathurst, femme du ministre des Affaires étrangères. Lady Caroline Lamb le recommanda aussi par lettre à lady Jersey et à quelques autres de ses amies. L'émigré est accueilli avec une extrême faveur par la société anglaise. Dès son arrivée à Londres il fait le portrait de l'honorable Seymour Bathurst, si réussi que le marquis de Strafford, possesseur d'une célèbre galerie de tableaux, déclara dans un dîner chez lady Bathurst qu'il y avait à Londres peu d'artistes capables de mieux faire. Après cet heureux début, il est appelé à peindre les miniatures des membres les plus haut placés de l'aristocratie.

Nous voyons poser devant lui la princesse Charlotte de Galles, sœur aînée de la future reine Victoria (par ordre des ducs d'York, de Cumberland et de Sussex); le duc de Beaufort, dans le costume du 10e régiment de hussards; le général sir George Sackville-Browne;

M. Mellish, membre du Parlement britannique; le général Ligon, frère de lord Beauchamp; lady Montagu; lady Ellenborough; un ministre du culte anglican et un docteur en théologie; les lords Wallscourt, Bagot, Edwards Thynne, vicomte Kenelagh, Augustus Fitz-Clarence, fils de Guillaume IV, pour la reine Adélaïde; Harley;



PORTRAIT DE WELLINGTON, D'APRÈS UNE AQUARELLE DE ROCHARD.

(Collection de M. Garnier-Heldewier.)

la comtesse de Saint-Crigk; lady George Wombwell; lady Lyndhurst; le général baron Alten, ministre de la Guerre du roi de Hanovre; la comtesse America de Vespucci; enfin il ébauche une esquisse pour un groupe représentant le duc de Buccleugh, lord John Scott et ses sœurs [1]. A ce moment, Rochard est véritablement le favori de la cour. Sa renommée est si populaire que, dans un roman

1. Nous empruntons ce relevé, qui ne comprend qu'un très petit nombre des œuvres de Rochard, à un *Catalogue raisonné des tableaux des écoles italienne, flamande et hollandaise de la collection d'un artiste,* publié à Bruxelles en 1847. Cette collection était celle que Rochard avait formée surtout pendant son séjour en Angleterre; le catalogue se termine par une nomenclature de trente-quatre œuvres de Rochard.

anglais de l'époque, il est question d'un portrait peint par Rochard [1].

La célébrité de Rochard va en grandissant et il devient le peintre attitré des souverains. En 1834, il fait deux grandes miniatures de la reine de Portugal; en 1839, pendant le séjour du czar Nicolas à Londres, il peint six miniatures du grand-duc Alexandre (le futur Alexandre II), destinées à orner des tabatières en or enrichies de diamants, d'une valeur de quinze mille francs chacune, distribuées plus tard aux seigneurs anglais attachés à la personne de l'empereur de Russie.

Un certain nombre de lettres qui nous ont été confiées par M. Garnier-Heldewier témoignent encore de cette vogue qui se soutint pendant une trentaine d'années. Tantôt lady Montagu lui demande trois portraits pour faire pendant à ceux de ses enfants qu'il avait faits antérieurement; tantôt lord Castlereagh remercie le peintre de son portrait : « Croyez, lui écrit-il en français, aux obligations que je vous ai pour votre aimable attention et pour vos heureux efforts ». Ce même Castlereagh doit assister au mariage de Mademoiselle Rochard qui épouse un officier de l'armée anglaise. Tantôt le duc de Devonshire acquitte un payement de quatre portraits, ou bien encore lady Londonderry envoie trente-cinq livres pour sa miniature. Coventry (avril 1835) lui écrit en anglais : « Je vous félicite de la joie de votre flot d'occupations et je suis heureux d'y être pour quelque chose; j'aurais pu prédire qu'il en serait ainsi. »

On rencontre dans cette correspondance lord Deerhurst, lord Sussex, lord Lansdowne, lord Lytton-Bulwer, lady Lyndhurst, lady Holland, lady Harrington. Le peintre Wilkie invite Rochard à montrer ses « beaux ouvrages » (your beautiful works) à un amateur.

Ainsi répandu et apprécié, Rochard, qui avait habité New-Bond Street au moins jusqu'en 1824, avait pu prendre un plus vaste atelier

1. Lettre de Léonor Mérimée à Rochard, 14 avril 1832 :

« Je ne sçais si dans une de mes lettres j'ai fait mention de je ne sais quel nouveau roman anglais envoyé à Prosper et dont j'ai lu quelques pages. Il était question d'un portrait peint par Rochard. J'ai jugé par là de votre célébrité et cela m'a fait plaisir. C'est comme si un de nos romanciers fesait mention d'un portrait donné par une belle à son amant, il ne manquerait pas de dire qu'il était peint par Isabey. Continuez, mon ami, de jouir de la faveur du public; mais souvenez-vous qu'elle est inconstante, et, pour cela, économisez, pour vous procurer une indépendance qui vous permette de ne plus travailler que pour vous satisfaire.

« Je vous souhaite bonheur et santé, c'est le vœu constant de votre vieil ami.

« MÉRIMÉE. »

au nº 28 de Regent-Street, Langham Place, et imposer ses conditions. Nous avons sous les yeux un tableau de ses prix proportionnés à la grandeur des œuvres. Il demandait pour un portrait en pied (de 0^m,25 de hauteur sur 0^m,18 de largeur), cent guinées; pour un portrait demi-figure (de 0^m,20 sur 0^m,16), soixante guinées; puis, cinquante, quarante, trente, vingt et quinze guinées, selon les dimensions; enfin, dix guinées pour un buste, dans un ovale de 0^m,05 1/2 de hauteur sur 0^m,04 1/2 de largeur; ce prix devant être augmenté si on désirait un costume de fantaisie ou une main; une moitié de la somme devait être payée dès la première séance, l'autre moitié le jour de la livraison; l'encadrement était compté à part. Cette gradation de prix savamment ordonnée permit à Rochard, comme en font foi ses livres de comptabilité, d'amasser, de 1816 à 1825, la somme très ronde de seize mille guinées (environ 420,000 francs).

Cette prospérité fut troublée, dès les premiers temps, par des discussions domestiques; marié à une femme d'une humeur difficile, Rochard ne put la déterminer à le suivre en Angleterre; l'épouse garda avec elle une fille née de cette union malheureuse et ce ne fut qu'à grand'peine et grâce à la diplomatie d'amis dévoués que le père put enfin, vers 1820, faire venir cette enfant auprès de lui et lui donner une éducation selon ses vœux. Cette jeune fille épousa plus tard un officier de l'armée anglaise, comme nous le savons déjà par la lettre de lord Castlereagh. Un second mariage de Rochard, contracté longtemps après, devait être plus heureux.

II

Pendant vingt années de son séjour à Londres (1816-1836), Rochard entretint une correspondance suivie avec un intime ami portant un nom cher aux lettres françaises. Ce correspondant, qui nous fournit sur le peintre émigré de précieux renseignements, n'était autre que Jean-François-Léonor Mérimée, père de l'illustre écrivain. Né en 1757 à Broglie (Eure), élève de David, de Vincent, puis de l'Académie royale de peinture, Léonor Mérimée, après avoir concouru sans succès pour le prix de Rome (1788), se fit remarquer aux Salons de 1791[1]-1799 par un certain nombre de tableaux que la

1. L. Mérimée se trouvait à Rome lors de l'assassinat de Bassville. Sans être un des pensionnaires du palais Mancini, il occupait avec Girodet et deux autres

critique d'alors jugea avec faveur : *Chasseurs trouvant dans une forêt le squelette de Milon de Crotone;* l'*Innocence nourrissant un serpent; Vertumne et Pomone* et *Daphnis et Chloé*. On lui doit encore un *Hippolyte rappelé à la vie par Esculape*, qui couvre un pendentif d'une salle des Antiques au Louvre et une copie du portrait de Poussin, placé au-dessus de la cheminée dans la salle des délibérations de l'École des Beaux-Arts; enfin un beau portrait de Talma à la pierre d'Italie, dans la manière de Guérin, au foyer des artistes de la Comédie-Française, avec cette inscription : *M. Talma, premier pensionnaire du Théâtre-Français. Dessiné d'après nature en l'an* 8 *par M. Mérimée, professeur de dessin à l'Ecole centrale du Panthéon.* Secrétaire perpétuel de cette École depuis le 24 juillet 1807 jusqu'à sa mort (1836), et professeur de dessin à l'École polytechnique de 1801 à 1815, il consacra surtout ses loisirs à des recherches chimiques sur les couleurs, les essences, les vernis; de plus, ses fonctions de membre du jury à l'Exposition de 1802 le mirent en rapport avec les plus illustres savants, et ce fut en grande partie à son initiative que l'on doit la création de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale.

Pendant plus de quinze ans, il présenta à cette Société une foule de rapports spéciaux, dont quelques-uns ont été imprimés et que M. Paul Lacroix a énumérés dans une notice de la *Biographie* Michaud. L'un des plus importants est celui qu'il adressa [1] à M. Decazes, au retour d'une mission en Angleterre, sur l'état des arts industriels de ce royaume (1821). Mais son œuvre capitale et celle qui l'occupa toute sa vie est son traité *De la Peinture à l'huile ou des Procédés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van Eyck jusqu'à nos jours* (Paris, 1830). Ce livre, resté classique, avait été entrepris avant la Révolution, durant un voyage en Hollande, et continué obstinément pendant près de quarante années. Sa femme, petite-fille de Mme Le Prince de Beaumont, peignait

camarades un petit logement. Bassville donna l'ordre aux jeunes artistes de peindre en une journée les armes de la République qu'il voulait faire placer la nuit suivante sur la porte du Consulat français. C'est Mérimée qui reçut cet ordre; ses camarades et lui se mirent aussitôt à l'œuvre. On sait qu'un soulèvement populaire éclata, à cette occasion, le 13 janvier 1793 et coûta la vie au malheureux diplomate. Pendant l'émeute, Mérimée s'était réfugié dans une maison sûre; il vit passer sous les fenêtres les soldats qui traînaient Bassville par les cheveux.

1. Voir l'intéressante étude de M. Maurice Tourneux, *Prosper Mérimée, ses portraits, ses dessins, sa bibliothèque* (Paris, Chavavay frères, 1879), à laquelle nous faisons de nombreux emprunts en ce qui concerne Léonor Mérimée.

agréablement la miniature et s'était acquis une certaine réputation pour les portraits d'enfants [1].

Les nombreuses lettres que Léonor Mérimée adresse à Rochard depuis 1816 jusqu'à la veille de sa mort, outre qu'elles nous font suivre presque pas à pas les progrès de la renommée de Rochard au



PORTRAIT DE S.-J. ROCHARD, PAR LUI-MÊME.

(Collection de M. Garnier-Heldewier.)

delà de la Manche, nous donnent encore de curieuses indications sur certains peintres de France et d'Angleterre, sur les Expositions de Londres et de Paris et sur les romantiques de l'art contemporain. Pour toutes ces raisons, nous avons cru devoir faire à cette correspondance de nombreux emprunts.

Léonor Mérimée remplit à l'égard du peintre émigré le rôle, auquel son âge lui donnait droit, d'un conseiller sévère, fidèle à ses propres doctrines jusqu'à l'exclusivisme, souvent judicieux, de vues

1. Une de ses œuvres les plus importantes est un portrait de Victor Jacquemont, à mi-corps, de trois quarts à droite, popularisé par une gravure à la manière noire de Bourrer.

quelquefois un peu étroites, toujours animé par une sincère affection pour son ami dont il méconnaît parfois le tempérament artistique. Nourri des traditions classiques de l'art, rigide observateur des règles éprouvées, il se montre quelque peu rebelle aux évolutions nécessaires et témoigne particulièrement d'une extrême défiance à l'endroit des grands coloristes de l'École romantique ; aussi ne faut-il pas s'étonner des craintes trop peu motivées que lui inspirent les tendances indépendantes de Rochard. Non pas que d'utiles conseils ne se mêlent souvent à ses appréhensions exagérées, mais l'intransigeance du conseiller eût risqué, si ses avis avaient été suivis de trop près, de compromettre les plus précieuses qualités de Rochard :

Je ne vous dissimulerai pas, mon ami, que si vous m'eussiez manifesté, il y a dix ans, l'espérance de peindre un jour la miniature avec succès, je ne me serais pas permis de vous décourager entièrement; mais je vous aurais dit qu'avant de peindre avec une extrême propreté, il fallait commencer par dessiner proprement. Vous me prouvez qu'avec de la persévérance et une grande force de volonté on vient à bout de vaincre les difficultés. Votre éducation dans l'art doit vous rendre extrêmement réservé à prononcer sur les dispositions des jeunes gens que vous aurez occasion d'enseigner, et vous devez être pour une personne qui n'aurait pas de facilité naturelle le meilleur maître qu'on pourrait désirer, parce que vous n'oublierez jamais les difficultés que vous avez eues à vaincre [1].

Ces réflexions sur les débuts, pénibles au dire de Mérimée, de Simon Rochard surprennent un peu, si l'on songe que, dès l'âge de neuf ans, le futur miniaturiste subvenait aux modestes besoins des siens par ses premiers essais de portraitiste et que, moins d'un an avant cette lettre, il peignait avec une véritable *maestria* la sévère figure de Wellington. Ces admonitions sont d'ailleurs suivies de salutaires avis :

J'apprends avec un grand plaisir que vous avez une occasion de faire des portraits groupés. La facilité que vous avez de faire des esquisses est un grand avantage, mais la composition pittoresque de plusieurs figures réunies présente beaucoup de difficultés. Il faut en avoir fait une grande quantité pour réussir constamment. Nous n'avons ici qu'un seul homme qui sache parfaitement grouper plusieurs figures. C'est dans la nature qu'il faut prendre vos motifs de figures, comme vous y prenez les fonds de vos portraits. Vous y trouverez des poses neuves, toujours vraies et des effets nouveaux auxquels personne n'a songé. (2 septembre 1827.)

Et dans une autre lettre :

1. 30 janvier 1816.

Étudiez la nature et ne passez pas un seul jour sans faire un croquis de souvenir; dessinez toujours vos figures entières, c'est le moyen que vos bustes aient de la grâce. Ce que les Anglais vous apprendront, c'est que tout ne doit pas être également soigné dans un tableau. Terminez vos têtes avec le plus grand soin, terminez aussi la partie de vos draperies et laissez le reste vague à mesure qu'il s'éloigne de l'endroit où vous voulez fixer l'œil du spectateur...

Toutefois, craignant que ces conseils ne détournent trop Rochard de l'attention que méritent les parties secondaires, il lui recommande le soin scrupuleux des costumes et l'interprétation exacte de la nature des étoffes :

Je ne voudrais pas, mon ami, qu'on érigeât en système de négliger constamment les accessoires. Je voudrais que de tems en tems un peintre prouvât qu'il sait les imiter. Greuze peignait très bien une tête, mais de sa vie il n'a su imiter une draperie. Dans la miniature, on ne doit pas, selon moi, porter trop loin la négligence des vêtements. Je voudrais que, du moins dans la partie la plus apparente, les draperies fussent parfaitement imitées. Lorsque vous ferez quelque chose pour notre exposition, songez à mes observations. Commencez par prouver que vous êtes en état d'imiter une robe de percale aussi bien que Saint et ensuite montrez-en de faites en esquisse et vous aurez tout le monde pour vous.

Vous appeliez lieux communs la manière de composer les portraits de nos peintres, mais c'est une autre espèce de lieu commun de couvrir la taille d'une jeune femme avec un morceau de velours acheté à la friperie. Reynolds regardait les oppositions rigoureuses comme le meilleur moyen de produire de l'effet; mais de temps à autre, il détachait une figure claire sur un fond clair. L'étude de la couleur fait négliger le dessin, prenez-y garde. Vous dessinez mieux que la plupart des peintres en miniature, et cependant j'ai vu deux ou trois têtes de vous incorrectes; faites donc quelquefois des traits *précieux* (sans effet) d'après l'antique ou d'après une nature correcte. (11 août 1828.)

Mérimée pense que le meilleur moyen de remédier à ces incorrections est la pratique habituelle des études en grand et de la peinture à l'huile. Il insiste à plusieurs reprises sur l'utilité de cette sorte de travail :

Je pense, mon ami, que vous devriez vous mettre dans vos moments de loisir à peindre à l'huile. Il serait possible que votre vue se fatiguât et vous seriez bien moins fatigué en peignant en grand qu'en peignant la miniature. D'ailleurs, quand vous ne devriez jamais cesser de pouvoir faire de petits portraits, votre talent ne pourrait que gagner à des études en grand (14 avril 1827)... Je vous engage dans vos études à l'huile de vous approcher le plus possible des premiers peintres, pour l'exécution, pour la fonte des couleurs. On finit toujours par se lâcher : voyez les premiers tableaux de Rembrandt, comparez-les avec les derniers. (15 novembre 1835.)

Et il ajoute ce non moins utile conseil :

Si vous aspirez à faire de grands portraits en pied, étudiez la perspective et ne commencez pas un portrait sans avoir fait une esquisse très arrêtée et faites beaucoup d'esquisses, car la composition est une partie très difficile et qu'il faudrait commencer de bonne heure : c'est par la composition qu'on fait valoir la couleur. Il y a dans Raphaël des teintes aussi variées que dans le Titien, mais le Titien savait faire valoir ces mêmes teintes par des oppositions. Reynolds sous ce rapport est souvent admirable... Vous êtes parvenu à bien faire un portrait, c'est-à-dire une tête, c'est là le point essentiel; mais il y a encore quelque chose de plus à chercher, c'est la composition d'un portrait. En général, les artistes anglais, qui ne s'attachent pas à rendre les détails, doivent par cela même s'adonner davantage à la composition et à l'effet. C'est l'impulsion que Reynolds a dû donner à cette école, et bien que je n'aie rien vu de leurs artistes actuels, je ne doute pas qu'ils n'aient suivi avec plus ou moins de succès la marche tracée par leur chef. J'ai dans ce moment-ci, dans mon atelier, un très beau portrait de sir Joshua : c'est celui du général Gramby, commandant les armées auglaises pendant la guerre de Sept ans. Il fut pris par le duc de Broglie et à la paix il lui envoya son portrait. Vous devez en connaître la gravure. Il est représenté debout, la main gauche sur la selle de son cheval; sa tête chauve se détache sur la tête de l'animal; un nègre, placé derrière, tient la bride. Ce tableau est un des mieux conservés, quoique terminé d'un bout à l'autre par des glacis. On a déjà nettoyé la tête; on aura enlevé des glacis; aussi n'a-t-elle pas toute la saillie qu'elle devait avoir dans l'origine. Procurez-vous le plus que vous pourrez des gravures de Reynolds, que les épreuves soient bonnes ou non; ne voyez que des esquisses à conserver. Celles que vous ne pourrez pas acquérir, faites-en des croquis bien à l'effet. Lisez aussi les discours de Reynolds; c'est ce qu'on a écrit de mieux sur la peinture.

On voit que L. Mérimée avait en haute estime le grand Reynolds; il apprécie aussi à sa juste valeur le plus brillant élève de Reynolds, sir Thomas Lawrence, comme en témoignent bon nombre de ses lettres.

Vous me demandez ce qu'on a pensé à Paris des tableaux de sir Thomas Lawrence. L'opinion, ainsi que cela devait être, s'est partagée.

Ceux qui sont plus sensibles à la précision des formes qu'à la couleur ont trouvé qu'elles ne sont pas assez rendues; que la perspective n'est pas assez observée et qu'on ne pourrait pas faire une place raisonnable de cette salle du trône. Mais ceux qui, comme moi, aiment la couleur et l'effet, ont pardonné les négligences d'exécution en faveur du bel aspect que ce portrait présente et de l'expression de vie qui s'y trouve. Le portrait en buste de la duchesse de Berry n'est pas à beaucoup près aussi bien que celui du Roi. Comme ce n'est qu'un buste on le regardait de plus près et alors ce n'était qu'une ébauche très spirituellement faite. (14 avril 1827.)

Mais il ne prononce pas une seule fois le nom de Gainsborough, dont l'indépendance déroutait peut-être son esthétique un peu timide. Quant à Constable, il le juge avec une inexcusable rudesse :

Constable a obtenu des succès avec une mode d'exécution détestable. S'il eût commencé ses premières études avec un peu plus de soin, je crois qu'il lui eût été plus facile de se soutenir; mais il me semble qu'il ait pris à tâche d'employer



LEONOR MÉRIMÉE, DESSIN AUX TROIS CRAYONS PAR ROCHARD.

(Collection de M. Garnier-Heldewier.)

l'exécution la moins propre à rendre certains objets. J'ai vu ici une très grande esquisse de lui produisant quelque effet de loin. La couleur est appliquée avec le couteau à palette. Ce n'est pas ainsi que Claude Lorrain, Ruysdael et Watteau peignaient.

A mesure qu'on avance en âge, l'exécution devient moins précieuse, c'est pourquoi il faut commencer par une imitation vraie et détaillée; ensuite on prend

une manière plus large qui exprime également la nature; mais quand on veut d'abord imiter largement, on finit par être maniéré. (2 juillet 1829.)

Enfin Mérimée, qui semble décidément n'avoir qu'une compréhension incomplète de l'École anglaise, lui reproche de manquer de paysagistes, au moment où elle produisait des interprètes de la nature tels que Gainsborough, les deux Crome, Constable, Bonington et tant d'autres :

Je ne suis pas étonné que l'Angleterre ne produise pas plus de paysagistes habiles. La capitale n'offre pas dans ses environs de sites pittoresques. Je crois que si cette capitale offrait, comme les villes d'Italie, de beaux sites, il se serait trouvé des artistes qui auraient aimé à les reproduire. (2 juillet 1829.)

Rochard se montrait moins exclusif; les quelques paysages que nous avons de lui sont visiblement dans la manière de ces Anglais que Mérimée traite si légèrement; il aime leurs motifs favoris, soit une vue de Greenwich, soit la baie de Brighton, soit encore une entrée de parc anglais. D'ailleurs, Rochard a bien vite dépouillé le Français et, dès les premières années de son séjour à Londres, il est devenu, ce que Mérimée lui reproche assez souvent, tout à fait anglais. Ses deux maîtres sont Reynolds et Lawrence. Il copie souvent le premier, vers lequel il se sentait attiré par une affinité instinctive et élective à la fois. Il envoie deux aquarelles d'après lui à L. Mérimée qui ne se lasse pas de les admirer.

L. Mérimée se montre moins satisfait d'une autre copie de Reynolds que son ami lui envoya plus tard.

Votre petite copie d'*Ona* n'est pas aussi soignée que les deux que vous m'avez données il y a quelques années. Il se peut que l'original soit plus lâché et que le charme principal de ce tableau soit la couleur et la transparence. La tête de la jeune fille est longue et maigre ; elle a un menton de galoche; les cheveux ressemblent à des cheveux poudrés; ils ont des ombres trop vigoureuses et point de luisants. Si l'original est ainsi; j'en conclus que ce tableau appartient à la vieillesse de Reynolds. J'ai une gravure représentant une famille dont je ne sais plus le nom; les cheveux blonds y sont de la plus grande vérité. Toutes réflexions faites, je préfère la petite fille à la cage, encore bien que la main sur la cage me déplaise un peu. Je suis persuadé que vous l'avez copiée exactement, mais, dans ce cas-là, je crois qu'il faut prendre sur soi de corriger un peu le modèle, attendu que l'on ne se persuade jamais que l'auteur original se soit trompé, on attribue les fautes au copiste. (13 juillet 1830.)

Il faut espérer que Rochard, plus judicieux que son conseiller, se garda de suivre cet avis dangereux et de *corriger un peu le modèle.*

Il semble qu'il en ait été ainsi; une autre copie, trop fidèle sans doute, d'une peinture de Reynolds, attire à l'infortuné Rochard une verte semonce de son impérieux ami :

M. Gillet de Grandmont, mon cher Rochard, m'a remis hier la copie d'après Reynolds que vous m'aviez annoncée. Je ne veux pas différer à vous rendre compte de l'impression que m'a faite cette étude. Elle n'est nullement favorable, mais je vous dois des avis sincères et personne peut-être ne voudrait se charger de vous dire la vérité comme je puis le faire. Je commence par déclarer que je crois votre copie assez fidèle, mais l'original a été gâté par des nettoyages. Les glacis ont été enlevés et il ne reste plus que les dessous qui ne sont nullement vrais. Ces demi-teintes bleuâtres auront pu dans l'origine être amenées à une couleur plus rapprochée de celle de la nature par des glacis qui les auront modifiées. Je sais que ces demi-teintes sont généralement adoptées dans l'École anglaise. Je me souviens du portrait du duc de Richelieu, peint par Lawrence. Dans ce portrait, on voyait une carnation fraîche et à teintes bleuâtres comme celles de Lawrence, mais le duc avait la peau basanée et on n'y apercevait pas la plus petite teinte de gris. Lawrence était parfois plus vrai, et j'ai vu de lui une fort belle tête d'après Lord Ellenborough, qui était d'une teinte monotone d'une grande vérité [1].

Je vous ai fait souvent le reproche de l'abus des demi-teintes bleuâtres dans vos miniatures. L'œil, mon ami, est un de nos sens, celui qui peut s'altérer le plus aisément. J'ai imprimé que l'on pourrait, dans un temps très court, faire exagérer un élève dans tous les tons de couleur; qu'il suffirait pour cela de lui faire peindre pendant trois ou quatre jours de suite une draperie d'une couleur quelconque. Si le lendemain il peint d'après nature, il exagérera les teintes qui se rapprochent de la draperie peinte les jours précédents, parce que son œil sera blasé sur cette couleur. J'ai souvent fait cette remarque sur moi et sur d'autres.

Je conçois votre engouement pour tout ce que Reynolds a fait. Quand on s'est une fois pris de belle passion pour un maître, on aime jusqu'à ses défauts. Les amateurs de Rembrandt se passionnent pour ses épaisseurs de couleurs et ses teintes bistrées !

Vous avez vu, je crois, le cabinet de M. de Sommariva; vous devez vous souvenir de la *Psyché* et du *Petit Zéphyre* de Prudhon. Je l'ai vu ébaucher la *Psyché*. C'était un camayeu bleuâtre. Les demi-teintes, très claires, étaient faites avec du noir de pêche et de l'outremer; mais dans la carnation il ne reste rien de ces teintes bleues. Je ne crois pas que ce mode de procéder soit bon; il doit gâter la vue pour quelque temps; mais Prudhon aurait peint sur toute espèce d'ébauche, qu'en dernier résultat il serait arrivé à une belle teinte vraie et brillante.

Maintenant, mon ami, que je vous ai entretenu de votre maladie, je dois indiquer le remède. Ce remède, c'est la nature et les anciens tableaux n'ayant aucun des défauts que je vous reproche.

Si vous trouvez moyen de vous défaire avantageusement de votre Reynolds, faites-le. Il vous gâte l'œil. Je n'en ai jamais vu de cette couleur dans mon voyage

1. Ce portrait, qui appartient maintenant à la princesse de Monaco, a figuré à la première Exposition des portraits du siècle; c'est, quoi qu'en dise M. Mérimée, un des bons morceaux de Lawrence.

en Angleterre. J'ai vu cependant quelques tableaux de lui devenus d'une mauvaise couleur, mais bistrés. Adieu, cher ami, je vous embrasse de tout mon cœur [1].

Rochard fut sans doute contristé de cet accueil fait à ses deux copies. L. Mérimée, sentant peut-être qu'il a dépassé la mesure permise même entre amis, essaie bientôt d'atténuer l'extrême sévérité de son réquisitoire :

J'espère bien, mon cher Rochard, que ma lettre, quoiqu'elle ait trompé votre attente, n'aura pas affaibli les sentiments qui vous attachent à votre vieil ami. Dans la position où vous êtes, vous devez trouver peu de personnes qui aient le courage de vous dire ce qu'ils pensent. (9 avril 1836.)

Et revenant encore sur cet incident délicat :

Je vous remercie, dit-il, de m'avoir écrit; non que j'eusse besoin d'être rassuré sur vos sentiments à mon égard. Je pensais que le premier mouvement que vous avez dû éprouver en recevant ma lettre a été un désappointement désagréable, mais que le souvenir de mon amitié a dû bientôt dissiper. Au surplus ma critique tombait particulièrement sur Reynolds que j'aime beaucoup quand il est vrai, mais dont je n'aime pas ce qui n'est vrai de couleur ni modelé [2].

Rochard n'en garda pas moins son engouement pour le grand portraitiste anglais, et il arriva à le comprendre si bien qu'il fit d'après lui une de ses meilleures aquarelles, la copie du célèbre tableau représentant la femme et les enfants de Sir Henry Smith, copie d'une exécution si franche et si brillante qu'on pourrait la croire de la main même de Reynolds [3]. L'influence du maître anglais est d'ailleurs sensible dans la plupart des miniatures de Rochard, et de la façon la plus heureuse.

Cette influence des Anglais sur le talent de Rochard n'est point au goût de L. Mérimée; la manière large et décorative des maîtres britanniques ne saurait conquérir cet ami de la peinture soignée et finie; dans une longue lettre [4], à propos d'une exposition de Londres où Rochard avait obtenu un vif succès et mérité les félicitations de Lawrence, L. Mérimée, tout en témoignant sa joie de ces éloges, pousse son cri d'alarme, prêche, selon usage, le retour à la

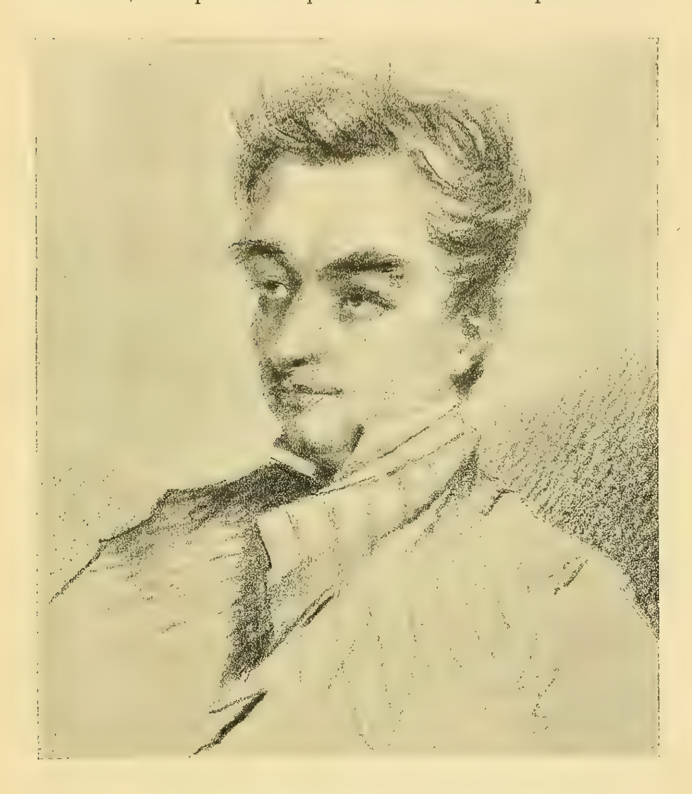
1. 29 mai 1836.

2. 29 août 1828.

3. Cette charmante œuvre est précieusement conservée par M. Garnier-Heldewier. Une réplique se trouve chez M. Taigny.

4. Lettre non datée, vers 1836.

nature et aux vieux maîtres, et profite de l'occasion pour tracer, à sa manière, un rapide historique des évolutions de la peinture.



PROSPER MÉRIMÉE, DESSIN AUX TROIS CRAYONS PAR ROCHARD.

(Collection de M. Garnier-Heldewier.)

Ce que vous me mandez de votre exposition me fait un extrême plaisir et je vous fais mes compliments des choses obligeantes que vous a dit Sir Th. Lawrence. Vous vous rappelez probablement ce que je vous ai dit plusieurs fois que, dans vos ouvrages, vous avez l'air d'un élève du président de l'Académie [1]. C'est assurément un puissant moyen d'attirer les yeux que l'effet des expositions ; cela rend plus supportable l'ouvrage le plus négligé ; mais il faut penser qu'on n'a cherché ces moyens

1. Th. Lawrence était alors président de l'Académie royale de Londres.

qu'au tems de la décadence de l'art. On ne voit point de ces effets extraordinaires dans Raphaël, dans Léonard de Vinci, dans Titien, dans Holbein. Dans ces tems de la perfection, on ne cherchait qu'à dessiner avec la plus grande exactitude et à peindre avec des couleurs vraies. Le T ien est très simple tout de suite. Il est vrai qu'en Italie les femmes ont plus rarement ces teintes bleuâtres que Rubens a un peu exagérées, mais dont les types se trouvent en Angleterre et en Flandres. Ce qu'on appelle le pittoresque tient un peu à la mode, on peut en abuser; alors il ne produit plus le même effet et on ne peut plus captiver l'attention du spectateur qu'en revenant au simple.

Au tems de Léonard de Vinci et du Perugin on copiait les cheveux brin à brin. Raphaël commença ses études dans ce système précieux d'exécution et dans la suite, il élargit sa manière. Ses élèves commencèrent avec la manière large de leur maître et aucun d'eux ne fut en état d'imiter comme lui. Les générations suivantes voulurent dès le commencement prendre une manière plus large et l'art déclina progressivement jusqu'à Boucher. On se lasse de tout, même des bonnes choses; lorsque Greuze parut, il eut un grand succès, parce qu'alors une imitation vraie était une nouveauté. David forma une École où l'on apprit à imiter la nature en se rapprochant des belles formes de l'Antique, et de là sortirent en même tems Drouais, Girodet, Gérard et Gros. Girodet porta l'exécution (le fini) au plus haut point; il eut le tort de ne pas considérer l'imitation comme le *moyen* de l'Art et non comme le but; mais il pouvait sortir de l'école de Girodet un homme très habile imitateur, qui aurait fait un meilleur emploi de son talent : pareilles choses ne pouvaient arriver dans l'École de Boucher.

Je conviens que les peintres qui ne sont que des imitateurs corrects peuvent ne pas plaire; mais ils conservent l'art et ne contribuent pas à sa décadence. Je suppose que Lacroix (*sic*) eût été compagnon d'étude des premiers élèves de David, il eût été entraîné malgré lui à étudier à fond; il aurait imité avec précision comme ses camarades; puis entraîné par son amour pour l'effet et la couleur, il eût négligé l'imitation précise, il eût pris une manière large, mais il eût été vrai dans cette manière et il aurait fait une révolution. Hé bien! il eût amené rapidement la décadence de l'Art; ses plus habiles élèves auraient fait des tableaux comme les siens et les élèves de ceux-ci ne seraient pas supportables.

Vous vous tromperiez fort si vous attribuiez votre talent exclusivement à vos études en Angleterre; vos premières études à Paris, d'après nature et d'après Raphaël, vous ont appris à copier avec précision et si dans vos accessoires vous croyez devoir négliger l'imitation précise, vous le faites avec plus de discernement que si vous n'aviez jamais su imiter.

Je suis aussi sensible que vous à la couleur et à l'effet, mais partout où je vois des formes exactes je tiens compte de ce mérite parce que c'en est un, c'est celui de la gravure, c'est celui de la sculpture. Si donc vous vous proposez de mettre quelques miniatures au Salon, voici comment vous pourez obtenir des succès égaux dans ce genre à ceux du Cher Lawrence. Ayez d'abord une composition très pittoresque, mais vraie, ce qu'il n'est pas très aisé de concilier; que vos têtes et vos mains soient très correctement dessinées et enfin que dans quelques endroits de vos draperies l'imitation soit précise, afin de faire voir que si vous eussiez voulu, vous eussiez imité la totalité avec la même exactitude que vous l'avez fait dans l'endroit le plus apparent.

On comprend que, fidèle à ses traditions classiques, l'ami de Rochard ait été, comme tant d'autres contemporains, un adversaire résolu du romantisme en peinture et qu'il ait peu goûté les audacieuses tentatives de Delacroix (qu'il s'obstinait à appeler Lacroix). Après avoir salué avec sympathie l'apparition du jeune maître, frappé sans doute par les qualités toutes nouvelles de la *Barque de Dante*, applaudie par la plupart des amateurs de l'époque, il ne tarde pas à revenir sur cette impression première pour juger avec trop de rigueur les œuvres suivantes du grand peintre :

Lacroix a fait un tableau de décoration pour mettre dans une de ces salles, c'est un Justinien composant le recueil de Lois connues sous le nom de *Institut de Justinien* ou *Pandectes*. Il y a de la couleur, mais hélas! il n'y a d'imitation que pour les objets accessoires les moins importants. La première chose qu'il faut savoir, c'est d'imiter avec précision. Les premières choses de Rembrandt sont des imitations très précieuses, ensuite il a élargi sa manière; mais celui qui sans savoir imiter exactement veut faire large, ne fait plus qu'une grande esquisse.

Je vois la route dans laquelle se trouve Lacroix, avec peine parce que j'avais compté sur lui pour ramener notre école vers le coloris; mais il est impossible qu'il ait assez de sciences pour avoir des imitateurs. Reynolds ne dessinait pas mieux que lui; mais il dessinait bien une tête et la peignait admirablement. Or notre coloriste ne pourrait pas faire un portrait, surtout un portrait de femme ou d'enfant. (Août 1827.)

L'année suivante, Delacroix envoie à Londres un de ses tableaux qui y est fort admiré. Rochard s'empresse d'annoncer à son ami ce succès qui semble redoubler la colère de Léonor Mérimée; tout en étant forcé de reconnaître les puissantes qualités du grand coloriste dans l'œuvre exposée en Angleterre, il se venge sur un autre tableau de Delacroix, qui figurait au Salon de Paris :

Je ne suis pas surpris que le tableau de Lacroix ait du succès à Londres. Il y a vraiment de la couleur dans ce tableau, et une entente générale d'effet qui rappelle Paul Véronèse; mais j'aurais été bien surpris si les amateurs des tableaux de Wilkie avaient trouvé les détails de Lacroix assez terminés.

Vous n'avez pas vu le grand tableau qu'il a exposé. C'est une capilotade qui n'a ni queue ni tête, et dans laquelle cependant il y a de la couleur; mais ce n'est autre chose qu'une grande esquisse qui n'a pas le sens commun; quoiqu'il y ait des prôneurs de cet ouvrage, je ne crois pas qu'il puisse pervertir notre École. Il faudrait, pour faire révolution, commencer par savoir imiter avec vérité au moins les parties essentielles. Lorsque l'on voit le portrait de sir Thomas Lawrence, on l'excuse de n'avoir pas rendu le velours, le rocher et le fond de ce tableau avec plus de vérité, parce que l'on voit par la tête de l'enfant que le peintre pouvait mettre dans tous les détails accessoires la même vérité qu'il a mise dans la tête. (11 mars 1828.)

Il se montre à peine moins sévère pour la belle esquisse de *Mirabeau répondant à M. de Dreux-Brézé* :

Nous avons en ce moment une exposition d'esquisses faites au concours sur un des trois sujets qui doivent décorer une des salles de l'Hôtel de Ville.

Le concours est en général mauvais. Il y a 30 et quelques esquisses. La meilleure, à mon avis, est celle de Hesse, puis celle de Court et celle de Montvoisin. Lacroix en a fait une qui est très mauvaise; mais il a beaucoup d'amis parmi les écrivains, etc., et si le numéro du *National* de ce jour vous tombait sous la main, vous la trouveriez désignée comme une des meilleures. Toutefois le rédacteur ne peut s'empêcher de faire des observations qui détruisent entièrement ses éloges. C'était un sujet fort difficile, parce qu'il y a des données qui ne se prêtent pas aisément au pittoresque. Je ne connais que Gérard qui eût pu vaincre avec bonheur cette difficulté. (15 février 1835.)

A tort ou à raison, Mérimée croit s'apercevoir que les novateurs sont moins goûtés du public et il s'en félicite :

Vous m'avez parlé dans votre dernière lettre de nouveaux talents qui s'élèvent et qui rendront à l'École anglaise une partie des talents qu'elle a perdus. Ces nouveaux artistes cherchent, dites-vous, la correction en même temps que la couleur. C'est le moyen d'arriver à la perfection. Il serait curieux que nos voisins deviennent imitateurs naïfs, tandis que nous courons après leurs défauts sans avoir pour cela leurs belles qualités, la couleur et l'effet. Cependant l'École romantique perd un peu de son crédit, et l'on en revient toujours aux bonnes gens qui sont vrais. (19 mai 1835.)

Un de ces vrais était, aux yeux de Mérimée, le maître incontesté de l'époque, le baron Gérard pour lequel il professe le respect et l'admiration de tous les contemporains :

Nous venons d'avoir une exposition particulière du tableau du sacre de Gérard. C'était assurément une des compositions les plus difficiles et personne dans notre École autre que Gérard n'aurait pu s'en tirer. Figurez-vous l'effet de costumes peu harmonieux et de personnages coiffés de chapeaux à plumes assistant à une cérémonie. Il a choisi un moment où le Roi, monté sur son trône, embrasse son fils, et où les assistants crient : Vive le Roi ! Alors plus de monotonie dans les poses; les figures ont du mouvement; une partie des têtes est découverte et la composition devient très pittoresque.

L'opinion n'a pas été unanime sur le mérite de ce tableau; l'auteur, par sa position et son talent, doit exciter l'envie : un des dispensateurs de la renommée des artistes a écrit un pamphlet fort méchant qui a dû faire impression sur l'esprit de la plupart des hommes qui sont portés plutôt à la critique qu'à l'admiration.

Quant à moi qui ne me laisse ni aveugler par l'amitié, ni entraîner par les phrases d'un pamphlétaire, je trouve ce tableau digne de la réputation de Gérard. (2 juillet 1829.)

Mérimée n'a guère moins de sympathie élogieuse pour le malheureux Léopold Robert dont il déplore la triste fin avec une sincère émotion :

Vous avez appris par les journaux qu'un de nos plus habiles peintres de Genève, Léopold Robert, s'est coupé le cou, on ne sait pourquoi; son dernier tableau fait à Venise est très remarquable par la vigueur du ton. Ce qui distingue le talent de Robert, c'est que les personnages de ses scènes populaires ont une noblesse qu'on ne trouve pas toujours dans les tableaux d'histoire. Il a vu le peuple en beau. Teniers le voyait tel qu'il est dans les rangs inférieurs.

..... Je n'ai encore vu le Salon qu'une fois, ma santé se rétablit si lentement que je ne me risque à sortir que par un beau soleil. J'ai vu quelques beaux tableaux et l'un de ceux qui m'a le plus frappé est celui de Léopold Robert, qui l'année dernière se coupa le cou. Ses premiers tableaux offraient une grande vérité de forme et de couleur, cependant cette couleur était mate. Son dernier tableau a été fait à Venise; là il a vu l'emploi que Titien et ses disciples ont fait des glacis e son dernier tableau est remarquable par une grande vigueur de tons et une transparence qu'on regrettait de ne pas trouver dans ses autres tableaux. Avec tant de talent, comment ne peut-on pas tenir à la vie? (9 avril 1836.)

Ici encore Rochard se sépare ouvertement de son mentor. Ses miniatures prouvent que ses goûts le portaient beaucoup plus vers Delacroix que vers Léopold Robert. Dans plus d'un de ces portraits, l'influence, très heureuse d'ailleurs, de Delacroix est sensible; son coloris s'inspire des harmonies nouvelles que l'auteur du *Massacre de Scio* imposait, non sans lutte, à l'admiration de ses contemporains.

Rochard semble d'ailleurs avoir entretenu avec le grand romantique d'assez étroites relations, nouées pendant le séjour que celui-ci fit à Londres en 1825. Un ami commun, le baron Schwiter, élève de Delacroix, amateur éclairé, les avait sans doute mis en rapport. Dans une lettre du 3 juillet 1833, Delacroix écrit de Paris à Schwiter : « Faites, je vous prie, mille compliments à Elmore, à Rochard, aux Fielding [1]. » D'autre part, Rochard confie à Delacroix, retournant en France, une lettre pour L. Mérimée.

On retrouverait l'influence d'un autre Français, Isabey, mais dans une seule œuvre de Rochard, influence tout accidentelle et due peut-être à une recommandation spéciale de Mérimée.

1. C'étaient les amis que Delacroix fréquentait le plus à Londres; le nom de Rochard, associé aux leurs dans la lettre que nous citons, laisse supposer que le miniaturiste comptait parmi les familiers anglais du maître. Quant à M. Schwiter, dont il est assez souvent question dans les lettres de L. Mérimée, il possédait plusieurs œuvres de Rochard. (Voir *Lettres d'Eugène Delacroix*, publiées par Ph. Burty.)

Vous vous rappellerez, sans doute, qu'en parlant d'Isabey, je vous disais qu'avec un talent comme le sien il serait impossible qu'il n'eût pas de succès à Londres. J'apprends qu'il en a beaucoup et cela ne m'étonne pas. Vous, mon ami, avez-vous toujours une clientèle considérable? La vue des ouvrages d'un compatriote qui a une extrême facilité d'exécution, qui compose avec beaucoup de goût, vous fera du bien. Je crois aussi que la vue de l'Angleterre sera très utile à Isabey, il y apprendra à composer pour la couleur, et comme son talent est extrêmement flexible, il nous donnera au Salon prochain des portraits composés dans le genre de Reynolds. (1er juin 1820.)

On nous reprocherait de ne pas relever dans cette correspondance tout ce qui touche de près ou de loin à Prosper Mérimée. Léonor ne manque pas de tenir son ami au courant de ce qui intéresse son fils et surtout du goût que celui-ci, comme il convenait au fils d'un artiste, montrait pour la peinture :

Prosper a toujours la fantaisie de faire du barbouillage d'après nature et il se flatte d'arriver un jour à faire des pochades qui rappelleront les vôtres et celles des artistes anglais. Pour moi, je pense qu'avant de pouvoir exprimer, comme Constable, les divers objets dont se compose un paysage, il serait utile de pouvoir les imiter avec précision; mais l'objet essentiel est que Prosper acquière (sans y employer beaucoup de temps), assez de pratique pour pouvoir s'amuser. Il vous prie de lui faire emplette d'un livre de croquis semblable au vôtre qui coûte, je crois, huit ou dix shillings. (1817.)

En juillet 1824, Prosper, appelé à Londres pour affaires de famille, prend sans doute quelques leçons de Rochard, avec lequel il visite plusieurs ateliers. Les conseils du miniaturiste semblent avoir laissé en lui une trace assez durable. Trois ans plus tard, Léonor écrit à son ami :

L'impulsion que Prosper a reçue de vous subsiste toujours dans toute sa force, et son plus grand plaisir est de mettre de la couleur sur du papier, — malheureusement, il n'a pas comme vous de fondations solides : il ne sait pas dessiner un œil. De sa vie il n'a étudié l'attache d'un poignet. S'il en savait autant que nos médaillistes, même des rangs inférieurs, il serait plus habile qu'eux. (30 mars 1827.)

Et quelques jours après :

Vous avez inspiré à Prosper un désir de peindre qui ne s'est pas ralenti. Il a copié à l'aquarelle quelques esquisses que j'ai faites d'après Rubens, et ses copies sont fort exactes de couleur; mais il ne suffit pas d'avoir l'œil sensible à la couleur, il faut connaître un peu la forme et il n'a jamais dessiné un œil; toutefois, s'il persévère, il pourra dessiner le paysage d'après nature, fort agréablement pour un amateur. J'avoue que s'il eût commencé plus tôt, je le verrais barbouiller du papier avec plaisir; mais puisqu'il s'est lancé dans la littérature et qu'il a débuté

avec quelque succès, il me semble, quand je le vois employer une matinée entière à peindre, qu'il perd son temps. Mais il y a un charme indicible à faire ce qu'on n'est pas obligé de faire. (14 avril 1827.)

Prosper n'en persiste pas moins, malgré les fréquentes doléances de son père, à sacrifier à son goût favori. Il rapporte d'un voyage au delà des Pyrénées, outre de précieux matériaux pour ses travaux littéraires (1831), quelques études qui désarment un peu la sévérité de Léonor.

Prosper est depuis deux mois de retour d'Espagne, en bonne santé et fort enchanté du pays qu'il a visité. Il a fait quelques croquis d'après Vélasquez, Murillo et Rubens, dans lesquels on reconnaît le coloris de chaque maître. Ce talent d'agrément, c'est à vous qu'il le doit. Lorsqu'il revint de Londres où il avait vu vos aquarelles, il crut que rien n'était plus facile; il se mit à barbouiller du papier, et, maintenant, il en sait assès pour s'amuser. (15 février 1831.)

Et en effet, Prosper s'amusa beaucoup à dessiner; il consacrait à de vifs et spirituels croquis une bonne partie du temps que lui laissait la littérature. Il aimait à tracer d'un crayon rapide de burlesques silhouettes de chats, d'une fantaisie toute japonaise, excellant à traduire en quelques traits, dans un esprit de malice grotesque, la mobile physionomie de ces animaux, pour lesquels il eut toujours un goût particulier[1].

La terrible épidémie de 1832, qui répandit un si profond effroi, n'enlève à L. Mérimée rien de son calme et de son courage; il fait très bonne contenance devant le fléau.

Quand la maladie qui devait l'emporter vint altérer une santé jusqu'alors si robuste, il ne montra pas moins de fermeté :

Ma santé, mon cher ami, est toujours mauvaise. Les médecins n'ont pas pu depuis 4 mois arrêter une maladie d'entrailles qui m'affaiblit de jour en jour au point que je n'ai plus que la peau et les os.

Je vais aller à la campagne à 10 lieues d'ici chez un médecin de mes amis; nous verrons si l'air vif me ranimera un peu. Si je ne suis pas remis durant la belle saison, il faut que je plie bagage. (29 mai 1836.)

L'homéopathie remet sur pieds le malade pendant quelques semaines; mais à peine guéri de sa dysenterie, il est emporté en

1. V. *Prosper Mérimée*, etc., par MM. Tourneux, p. 63 et 64.

quelques jours par une bronchite; Prosper raconte en ces termes, au fidèle Rochard, les diverses phases de la maladie et la mort :

Paris, 25 janvier 1837.

Mon cher ami,

Je profite d'une occasion pour répondre à votre lettre du 14 décembre dernier. Au moment de la mort de mon père, j'étais trop accablé pour écrire à ses amis, un de mes cousins s'était chargé de ce soin, et je pense que c'est par lui que vous avez appris la perte que nous avons faite. Vous me demandez de tristes détails, je vais vous les donner. Mon père tomba malade l'hiver dernier. Son médecin, après avoir fait tout ce que l'expérience lui conseillait, n'était pas parvenu à arrêter le mal qui était un désordre dans les voies digestives. Il n'avait rien gagné au bout de trois mois que quelques courts répits pendant lesquels les symptômes disparaissaient pour revenir bientôt. Mon père était devenu d'une faiblesse extrême, mais il n'avait pourtant rien perdu de son activité et continuait à se livrer à ses occupations ordinaires. Au mois de juin 1836, j'étais en Alsace fort inquiet, et j'avais chargé un de mes amis qui le voyait tous les jours de me prévenir s'il était nécessaire de hâter mon retour. Mon père m'écrivit alors qu'il n'avait presque aucune espérance, m'engageant pourtant à ne pas quitter ma tournée parce que sa maladie serait longue et qu'il aurait le temps de me revoir. Il est impossible, mon cher ami, de montrer plus de calme, de résignation, de vraie philosophie que mon père n'en avait dans un moment où les hommes les plus fermes se sentent ébranlés. J'allais revenir, lorsque je reçus de lui une autre lettre dans laquelle il me mandait qu'ayant essayé de l'homéopathie, son état s'était sensiblement amélioré. Soit que ce traitement ait eu un effet réel, soit que la nature eût fait un effort, il est certain que depuis le jour où il s'était mis entre les mains du docteur Pétroz, mon père allait beaucoup mieux. L'appétit était revenu, il était gai, confiant, et ne souffrait en aucune manière. Lorsque je le revis au mois d'août, je le trouvai beaucoup mieux que je ne l'avais laissé. Vous savez, mon cher ami, que mon père n'était pas crédule et qu'il avait pour habitude d'examiner toute chose avant de la regarder comme vraie. Des expériences de chimie qu'il avait faites lui-même, lui avaient démontré qu'il y avait dans la médecine homéopathique des faits vrais, et ce n'est qu'après ces expériences qu'il se détermina à suivre ce régime. A la fin de l'été il était aussi bien que possible. La digestion était bonne, il se portait parfaitement, seulement il n'avait pas encore repris ses forces et après une maladie de langueur qui avait duré six mois et à 79 ans, vous sentez que cela est très difficile. Malgré sa convalescence, nous redoutions beaucoup, ma mère et moi, l'approche de l'hiver. Au mois de septembre, le docteur Pétroz fut obligé de faire un voyage. Il regardait mon père comme guéri. Il partit, nous indiquant un médecin de ses amis, par précaution et le croyant tout à fait inutile. Un jour, mon père fit une longue course en voiture et eut l'imprudence de laisser ouvertes les deux portières de la voiture. Il gagna un rhume qui se changea bientôt en catarrhe. Cette indisposition n'eût été rien en tout autre temps; mais fatigué comme il était, ce devint une maladie sans remède. Il n'avait pas la force matérielle pour repousser les flegmes qui s'amassaient dans sa poitrine. Quatre jours après, il n'était plus. Sa mort fut douce. Il expira comme une lampe qui s'éteint faute d'huile, sans

souffrance apparente et conservant jusqu'au dernier moment ce calme et cette sérénité que vous lui connaissiez. S'il est pour nous un adoucissement à une si grande perte, c'est de penser que sa fin n'a point été accompagnée de douleurs et même qu'elle a été si imprévue qu'il n'a pu se livrer à des pensées tristes avant de succomber. Il avait d'ailleurs conservé sa connaissance jusqu'au dernier instant et il s'était levé toute la journée qui précéda sa mort.

Ma mère a supporté cette perte avec son courage accoutumé. Heureusement un événement qu'elle désirait depuis longtemps lui a apporté quelque distraction. C'était le mariage d'un de mes cousins avec une femme qu'elle aimait tendrement et qu'elle a vu entrer avec bien du plaisir dans notre famille. Adieu, mon cher ami, je suis bien sensible à l'intérêt que vous nous avez montré dans notre malheur. Ma mère me charge de vous en remercier.

Croyez, je vous prie, à tous les sentiments d'amitié de votre tout dévoué.

P. Mérimée.

Vous apprendrez avec plaisir que notre ami Picot vient d'être nommé membre de l'Institut. Rappelez-moi au souvenir de M. Harvey et de tous nos amis de Londres.

En somme, l'ami de Rochard se révèle, dans cette intéressante correspondance, comme un homme très actif, remplissant avec un zèle consciencieux ses nombreuses fonctions administratives et artistiques ; suivant d'un œil très vigilant le mouvement de l'art en France et en Angleterre ; se rangeant volontiers avec les anciens contre les modernes et par suite un peu rude aux novateurs, par éducation et par tempérament plutôt que par parti pris ; préoccupé, comme le prouve son principal ouvrage, du côté technique et matériel de la peinture ; donnant de bons avis sur un ton quelquefois impératif mais sincèrement amical ; très honnête homme et d'un commerce sûr, il mérite, en somme, de ne pas être entièrement éclipsé par son fils.

CHARLES EPHRUSSI.

(*La fin prochainement.*)

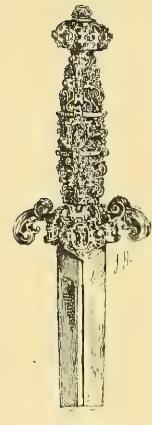


LA COLLECTION D'ARMES

DU

MUSÉE DU LOUVRE

(PREMIER ARTICLE.)



La nouvelle salle du Louvre, dite de la Ferronnerie, ouverte depuis quelques mois au public, présente, entre autres objets remarquables, une très belle série de pièces d'armes renfermées dans une large vitrine ou exposées le long des murailles. Il faut savoir gré à la conservation du Musée d'avoir ainsi mis en lumière ces armes enfermées depuis la dernière guerre dans des magasins où quelques amateurs privilégiés ont pu seuls les voir. Grâce à la bienveillante obligeance de M. Saglio, j'ai pu, l'an dernier, examiner cette collection dont j'ai décrit sommairement quelques objets dans mon manuel des Armes [1]. C'est pour nous un plaisir de venir aujourd'hui parler de ces admirables manifestations d'un art désormais perdu, car, à en juger d'après certains essais entrevus à notre dernier Salon du Champ-de-Mars, l'industrie de l'armurier ne nous paraît pas près de reprendre la place qu'elle occupait autrefois dans la hiérarchie des arts.

L'on sait que l'empereur Napoléon III, désirant garnir la salle d'armes du château de Pierrefonds, restauré par Viollet-le-Duc, ne se contenta point des armes acquises par lui à la vente Soltykoff, mais y joignit nombre de pièces appartenant au Musée du Louvre auquel il ne laissa que les armures dépendant du Musée des Souverains. Au moment de la guerre, toutes ces belles armes furent

1. *Les Armes* (Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts). Paris, 1890, in-8°. Quantin, éditeur.

emballées à la hâte et expédiées à Paris où elles restèrent ainsi pendant des années. Puis on les sortit de leurs caisses et une répartition fut faite. Le Musée du Louvre rentra en possession des objets lui appartenant, les autres pièces furent attribuées au Musée d'Artillerie. La collection du Louvre ainsi restituée s'augmenta du legs Davillier, mais perdit les armures des souverains qui furent données au Musée d'Artillerie, à l'exception de l'armure de Henri II, actuellement montée dans une vitrine de la salle de la Ferronnerie, du bouclier et du morion dits de Charles IX, du petit poignard dit de Napoléon, exposés dans la galerie d'Apollon. En outre, il y a un an environ, le Musée du Louvre s'est enrichi d'une arme précieuse entre toutes, le glaive du marquis de Mantoue.

Nous nous proposons, dans cette courte étude, de décrire ces pièces remarquables, d'en présenter l'histoire, en conseillant à tous ceux qui s'intéressent aux armes d'aller admirer celles du Musée du Louvre. Car, comme l'a dit excellemment M. Lafenestre : « En fait d'art, les plus belles phrases ne valent pas la plus simple vue des choses. Tout ce que nous pouvons faire, nous, pauvres écrivains, admirateurs des grands artistes, c'est d'apprendre à les aimer, c'est d'enseigner à les voir. » Et s'il est une chose qui puisse laisser rêveur sur la fragilité et l'inconstance de la gloire, c'est de penser, en regardant leurs chefs-d'œuvre, à ces maîtres dont le nom, sans doute condamné à rester un éternel mystère, eût été digne de s'associer à celui des plus grands artistes de la Renaissance. De louables efforts ont été faits en ces dernières années pour rechercher la paternité de ces œuvres anonymes. Dans des études pleines de bonne critique, MM. Charles Yriarte, E. Plon, E. Molinier, Angelo Angelucci, nous ont dévoilé les noms des maîtres qui avaient ciselé, gravé, repoussé nombre d'armes souveraines. De pareils essais sont à l'éloge de ceux qui les entreprennent autant qu'à celui des artistes que leurs généreux efforts tendent à sauver de l'oubli.

Pour nous, sans prétendre apporter à la question de nouvelles lumières, nous nous contenterons d'étudier en toute conscience ces belles armes, heureux si nous pouvons amener ceux qui liront ces quelques pages à les aimer comme nous.

I.

Entre toutes les belles pièces de cette collection, la première place appartient, sans conteste, à cette admirable armure, dite de Henri II,

montée par les ouvriers du Musée d'Artillerie, et occupant une vitrine, à gauche de la porte de la salle. Cette œuvre exceptionnelle, unique, n'a point d'équivalent dans les galeries d'armes de l'Europe entière. Les collections des Invalides, riches pourtant entre toutes, celles de la galerie d'Ambras, de l'arsenal de Vienne, des Armeria de Madrid et de Turin, ne possèdent rien de comparable à ce chef-d'œuvre de l'orfèvrerie du fer.

Nous disons orfèvrerie, et nous maintenons le terme, car la panoplie de Henri II a été certainement exécutée par des orfèvres. Les batteurs de plates les plus illustres de la Lombardie ou de la Bavière n'ont jamais rien produit de semblable comme finesse, élégance et perfection de travail. Certes, ces armuriers de Milan, illustres entre tous, que furent les Négroli, ont produit des armures du plus grand style et du plus splendide décor; les Plattner de Munich, de Nuremberg, d'Augsbourg, d'Insprück ont exécuté des harnois d'hommes et de chevaux du dessin le plus savant, du fini le plus consciencieux. Mais tous ces maîtres, dans la plénitude de leur talent et de leur gloire, n'ont jamais repoussé ni ciselé de pièces d'armes pareilles. Et quels que soient les reproches qu'on puisse adresser, au point de vue de la technique même de l'armurerie, à cette panoplie royale, on reste confondu devant le parti du décor, la perfection de l'exécution [1].

Battue en acier mince, cette armure est une pièce de parement, faite uniquement comme chef-d'œuvre de maîtrise, pour flatter autant l'orgueil de ceux qui l'exécutèrent que de celui qui la porta. Symétrique en toutes ses parties, ne portant ni faucre ni échancrure à l'épaulière droite, ayant ses tassettes à cinq lames de pareille longueur, elle ne représente ni un harnois d'homme d'armes, ni celui d'un chevau-léger. On peut la considérer comme une panoplie de capitaine de gens de pied, comme un de ces harnois blancs complets à l'ancienne mode tels qu'en portèrent encore quelques vieux gentilshommes français pendant les guerres de religion. Sauf les divisions des doigts qui manquent aux deux gantelets, elle est parfaitement

1. On peut reprocher au décor de cette armure de manquer un peu de parti et de ne valoir que par les détails. Comme tout récemment l'a fort bien dit M. Henry Havard : « Il est clair que la décoration ne saurait être la même pour un bijou, une boîte, un éventail, une tasse à café, que l'on tient à la main et qu'on est appelé, par conséquent, à regarder de très près, que pour un vase à fleurs, un coffret, un bouclier ou une cuirasse, qui doivent être contemplés à une certaine distance. » (Cf. *Les Arts de l'Ameublement. — La Décoration.* Paris, 1891, in-8°, p. 100.)



BOUCLIER DU ROY HENRI II.

(Musée du Louvre.)

complète, et d'une admirable conservation. Son ton adouci est celui de l'acier au clair, qui n'a point été fourbi. A-t-elle perdu son poli primitif sous des nettoyages réitérés? Cela est peu probable. Car en nul endroit la délicatesse du décor n'est entamée. La vigueur de certains traits de burin indiquerait peut-être qu'elle n'a point été terminée et n'a point reçu la dorure posée en plein que méritaient de semblables harnois.

Par ses caractères généraux, nous dirons architectoniques, cette armure ne se rapporte pas absolument au règne de Henri II. Ses grèves complètes n'étaient guère de mise à cette époque. Les passe-gardes tendent cependant à la faire rentrer parmi les panoplies encore en usage vers 1550, et le beau profil de son armet, nullement camard, est fait pour nous confirmer dans cette idée. On remarquera que l'armet ne possède point ce porte-plumail habituellement rivé à la queue du timbre, ce qui pourrait donner à croire que l'armure n'a point été absolument terminée.

Nous ne nous arrêterons pas davantage à la structure même de cette belle panoplie, car elle vaut surtout par son admirable décoration; devant elle, la critique ne sait où se prendre. Les sujets qui ornent la cuirasse représentent l'histoire de la mort de Pompée; le reste des pièces est couvert d'ornements courants, de mascarons, de trophées, de figures allégoriques d'un élégant et somptueux arrangement dont l'heureux caractère est augmenté par le bon parti de bas-relief qui laisse en valeur tous les détails sans faire papilloter l'ensemble.

A quelle école, à quels ouvriers, à quel atelier doit-on cette superbe armure? La chose est difficile à dire nettement; non moins ardu de fixer la date exacte de sa fabrication. Qu'elle ait appartenu à Henri II, la chose est possible. La forte saillie des épaules est faite pour rappeler la stature un peu voûtée du fils de François Ier. L'absence complète de croissants, d'initiales entrelacées, d'autres emblèmes que l'on retrouve sur d'autres harnois et armes du roi Henri II, pourrait faire supposer que cette panoplie aurait été exécutée lorsqu'il n'était encore que dauphin et n'osait point encore rendre officiel son culte pour la belle Diane de Poitiers. Aurait-elle appartenu à quelque autre prince? Toute affirmation en ce sens serait dangereuse. Nous savons que Charles IX, à son entrée à Paris en 1571, portait une armure blanche richement ciselée. Mais ce document n'est pas suffisant pour lui attribuer celle du Louvre. Et, jusqu'à ce qu'une enquête définitive nous ait éclairés sur ce point, il convient de res-

pecter la tradition qui considère cette panoplie comme celle du Roy Henri II.

On l'a longtemps considérée comme une production italienne; car, en un temps, ce fut la mode de rapporter à l'Italie toutes les belles armes ornées de la Renaissance et du XVIe siècle. Puis, par un esprit de réaction auquel Demmin s'associa avec une énergie un peu vive, on considéra la plupart des chefs-d'œuvre de l'armurerie comme allemands. Si l'on considère les riches rinceaux, les fermes volutes, les élégants mascarons de notre armure, on se rappelle aussitôt les belles frises, les bordures, les culs-de-lampe de la typographie vénitienne qui atteignaient alors une telle perfection sous l'influence d'Énée Vico. Et en effet toutes ces parties de détail du décor de l'armure de Henri II s'en rapprochent certes plus que des ornements très fins et très élégants, mais moins opulents et plus grêles, des lettres ornées, de ces types royaux de la typographie parisienne, types si remarquables des dernières œuvres que Robert Estienne avait publiées à Paris. Tel l'abrégé de l'*Histoire des Césars de Dion Cassius,* de Xiphlilin, paru à Paris en 1551 en format grand in-octavo, et dont les lettres ornées sont dues au tailleur et fondeur de lettres, Claude Garamont, artiste parisien.

Mais si l'on examine le dessin des figures, l'agencement des compositions, le parti des formes, on reconnaît bien vite le faire d'un artiste français, imbu des traditions d'Étienne de Laune. Si l'on consulte le recueil des œuvres de ce maître, on est frappé du rapport que présentent ses personnages avec ceux de la cuirasse. Une grande douceur de contours, une grande sagesse de dessin, un parti général de grâce un peu molle, une tranquillité de gestes se conservant même au plus fort de l'action, une élégante recherche de simplicité dans les ajustements et les draperies, une velléité de s'arracher à la tradition du décor et de l'accoutrement à l'antique, tels sont les caractères généraux de l'œuvre. Y chercher une grande originalité serait déplacé. A cette époque tous ces petits maîtres, français, italiens ou allemands, se copiaient, s'inspiraient les uns des autres. Leurs recueils, leurs croquis couraient dans les ateliers. C'est ainsi que les délicieuses bordures des emblèmes de Battista Pittoni répétaient en 1583 les décorations de Fontainebleau ou celles d'A. Du Cerceau. Mais l'influence de ce dernier maître, disciple d'Étienne de Laune, ne se retrouve pas dans les compositions de l'armure. Nous y voyons en effet des figures moins allongées, à formes plus pleines que celles de Du Cerceau. Ce caractère de brièveté et de rondeur est même remar-

quable et suffit à différencier nettement cette œuvre unique de toutes les autres plus ou moins similaires produites par l'Italie ou l'Allemagne, et recommandables, les premières par leur grande allure, les secondes par l'intimité et le fini de l'exécution. Par la sagesse de leurs contours, la tranquillité presque timide de leurs draperies, les figures de l'histoire de Pompée rappelleraient un peu le faire du Flamand Cornelis Floris, qui vivait en 1554.

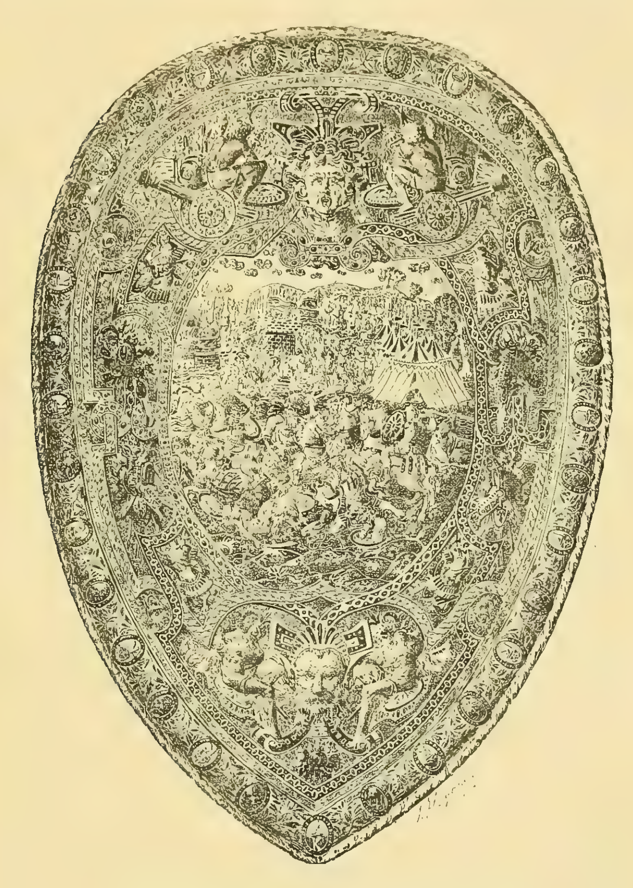
Si l'on considère les torses des Renommées du haut du plastron, torses sortant de gaînes avec retombées de fruits, l'on se remémore par contre certaines œuvres de notre école lyonnaise, ces chutes de fruits, chères à Sambin, mais qu'on trouve aussi dans les dessins des maîtres allemands de la même époque. D'autre part, quelques lointains rapports de figures se retrouvent avec celles d'une marque d'imprimeur attribuée à Jean Goujon.

La critique moderne n'a point hésité à faire honneur des dessins, de la composition de l'armure de Henri II à des artistes français ; nous ne sommes pas pour aller contre cet avis. Mais quant à l'exécution, nous ne craignons pas de la considérer comme due à des orfèvres allemands. Aucun document ne vient malheureusement nous éclairer d'une manière certaine sur l'atelier d'où est sortie cette merveille. Tout nous porte cependant à croire qu'elle fut exécutée au Petit-Nesle par ces maîtres et compagnons orfèvres qu'avait formés Benvenuto Cellini, peut-être même par ce Pierre Baulduc, Allemand, désigné dans les Comptes des Bâtiments du Roy comme compagnon orfèvre, tandis que Paul Romain et Ascanio Desmarriz, Italiens, y sont cités comme orfèvres, et André Mutuy, comme sous-maître.

Le fini du faire, la précieuse minutie de l'exécution sont bien pour nous rappeler ces patients orfèvres d'Augsbourg et de Nuremberg, capables de s'acharner, sans se désespérer, avec une patience de fourmi, sur des œuvres de longue haleine qu'ils menaient à bien en toute conscience, en copiant servilement leurs modèles. Ouvriers exceptionnels, ils manquaient peut-être de cette énergie créatrice qui enfante les chefs-d'œuvre sans s'asservir aux minimes détails de leur matérielle exécution. Ainsi pour mettre au jour cette merveille, chaque nation aurait apporté ses qualités d'imagination et de travail.

Nous l'avons dit : pour juger en toute connaissance de cause de l'armure de Henri II, les points de comparaison nous manquent. Une donnée cependant est remarquable dans sa tradition — nous ne dirons point dans son histoire — c'est qu'on ne l'a pas attribuée à Benvenuto

Cellini. Ce serait une raison déjà, s'il n'en était de meilleure, pour la mettre à l'actif de notre art français. Car si, dans les musées



BOUCLIER DU ROI CHARLES IX, EN REVÊTEMENT D'OR ÉMAILLÉ.

(Musée du Louvre.)

étrangers, il s'était trouvé des armures qui pussent lui être opposées, nul doute que des revendications nationales ne se fussent produites avec une considérable énergie.

Une seule pièce peut être comparée à l'armure de Henri II, comme exécution et comme style. C'est une belle bourguignote appartenant à M. le duc de Dino. M. E. Molinier, si expert en choses de l'orfèvrerie, n'hésite pas à la considérer comme de la même école, sinon comme de la même main.

Les armures qui rappellent le plus comme forme celle du Louvre sont celles du roy Charles IX de Suède, de l'empereur Rodolphe II, et une de fabrication augsbourgeoise du Musée impérial de Vienne.

L'armure de Charles IX de Suède, conservée au Musée de Stockholm, présente des rapports de forme, mais non de décoration avec celle de Henri II. M. E. Plon, dans son excellent travail sur Benvenuto Cellini, est d'avis que cette belle panoplie a été exécutée par des Allemands. Leur minutie dans l'exécution y éclate; soigneusement ils ont copié les poncifs courant dans les ateliers et appartenant autant à Étienne de Laune qu'aux cartons de Michel-Ange et de Jules Romain. Ainsi, telle pièce du harnois de cheval de la panoplie suédoise présente une figure de captif rappelant tel prisonnier du fameux bouclier de Charles-Quint, dû au Milanais Négroli, auquel elle pourrait servir de réplique symétrique. « Les modèles de Stephanus (Étienne de Laune) ont souvent inspiré les armuriers allemands, dit M. E. Plon. On connaît aussi, dans le Cabinet royal bavarois et dans la collection de M. Destailleurs à Paris, des suites de dessins germaniques qui ont été exécutés pour les armuriers de Munich et qui rappellent beaucoup l'armure du roi de Suède. »

L'armure de Charles IX de Suède présente des compositions dans le genre héroïque, des sujets à l'antique; celle de l'empereur Rodolphe II, encore plus basse d'époque, car elle est tout à fait de la fin du XVI[e] siècle, est un peu conçue dans le même esprit, et a été exécutée par les armuriers de Munich et d'Augsbourg. Mais cette panoplie souveraine, qui compte parmi les plus belles de la collection d'Ambras, est d'une exécution bien moins précieuse que celle du Musée du Louvre. Quant à la demi-armure du Musée impérial de Vienne, elle est couverte d'ornements et de figures repoussés d'un grand style, dans le caractère de ceux des artistes allemands Schwarz, Van Achen, Hans Mielich et Brockberger dont les dessins sont conservés à Munich, mais la finesse du décor ne peut non plus entrer en comparaison avec celui de l'armure du Musée du Louvre.

II.

S'il est un recueil intéressant, suggestif entre tous, pour l'histoire de l'art décoratif dans les armes, c'est assurément cette collection des dessins originaux des maîtres allemands, vulgarisée par les reproductions photographiques de M. de Hefner-Alteneck. Ces dessins à l'encre de Chine, faits au milieu du xvie siècle, en demi-grandeur d'exécution, sont dus à Van Achen, Brockberger, Schwarz, Hans Mielich. Ces artistes avaient composé ces boucliers, ces casques, ces harnois d'hommes et de chevaux, pour les souverains alors régnants, principalement pour les rois et les dauphins de France [1]. Car, il faut le reconnaître, l'art de l'armurier ne brillait point alors dans notre pays d'un bien vif éclat, et l'on s'adressait volontiers à l'étranger pour commander des armes, voire même d'usage courant. Si François Ier, comme les Comptes des Bâtiments en font foi, faisait exécuter des harnais de guerre par René de Champdamour, Laurens Senet et Loys Merveilles, armuriers français, harnais qu'il offrait au duc de Guise, au cardinal de Lorraine et au connétable de France, il achetait des masses ouvragées, des poignards « ouvrés à la damasquyne, ayant le manche de jaspe gravé et chargé d'or » au nommé Benedict Ramel de Ferrare et à bien d'autres encore, comme à ce Serafino de Brescia qu'il fit chevalier pour en avoir reçu une belle épée de parement. Plus tard, Montluc, étant à Bordeaux, commande en Flandre des morions, bourguignottes, corselets, pistolets et arquebuses. Pour les faire venir d'aussi loin il fallait qu'il y trouvât son avantage. Et Brantôme nous dit que nuls morions n'étaient plus prisés que les morions italiens.

Nous allons voir que les deux beaux boucliers du Louvre, ainsi

1. De Hefner-Alteneck, *Original Entwürfe deutscher Meister für Prachtrüstungen franzœsischer Kœnige,* — Munich, 1875, in-f°, photographies de Fréderic Bruckmann.

La seconde édition, parue en 1889 à Francfort dans le même format, porte pour titre : *Original-Zeichnungen deutscher Meister des sechzehnten Jahrhunderts zu ausgeführten Kunstwerken*, etc. Ces publications reproduisent 80 dessins sur 170. Les autres appartiennent à M. Destailleurs, à Paris, et à M. Hauslaub à Vienne ; ils proviennent de la vente de M. Kirschbaum, en 1840. — D'intéressants renseignements sur les armuriers de Munich, de Nuremberg et d'Augsbourg sont donnés par Demmin. (*Guide des amateurs d'armes et armures anciennes*, Paris, 1879, in-8°, p. 563 et suiv.)

que le morion de Charles IX, ont été peut-être composés et sans nul doute exécutés par des Allemands qui travaillaient au Petit-Nesle.

Le beau bouclier allongé, en forme d'amande, que l'on peut voir dans la grande vitrine qui fait face à l'armure de Henri II, est généralement considéré comme ayant appartenu à ce roi et devant compléter sa panoplie. A parler franc, nous n'en croyons rien, car son parti de décoration est tout autre. Battu, repoussé et ciselé dans de l'acier au clair qui a, il est vrai, le même ton que celui de l'armure, il présente, dans les encadrements plats enchâssant le sujet central et les diverses masses des décorations, des incrustations d'or en filets très fins dessinant d'élégants ornements courants, interrompus par des H et des croissants.

Que ce beau bouclier ait appartenu à Henri II, cela ne fait dès lors aucun doute, mais qu'il ait été destiné à accompagner son armure, cela n'est nullement prouvé. Quoi qu'il en soit, c'est une œuvre absolument admirable. Par qui a-t-elle été composée? Cela est difficile à dire. Il est possible, probable même, que le médaillon central ait été dessiné par un artiste français. D'après la *Notice du Musée des Souverains*, établie par M. Barbet de Jouy en 1868, le sujet en serait : « L'attaque et la défense de la ville de Bonifacio, dans l'île de Corse. Le maréchal de Thermes y commandait les troupes envoyées par la France. Dragut, qui y avait conduit la flotte ottomane, était entré par surprise dans la ville et s'y défendait contre les chrétiens. L'on voit le croissant sur le drapeau qui domine l'une des tours, et la croix sur les boucliers et les bannières des Français. »

Quel était le dessin du maître français? C'est ce que nous ne pouvons savoir. Mais, à l'exécution, l'orfèvre allemand s'est longuement appesanti sur les détails. Si l'on considère le petit lansquenet du premier plan, chargeant avec tant de furie, on reconnaît absolument un de ces piétons comme nous les ont figurés les gravures classiques des maîtres allemands. Ce lansquenet, par l'exactitude de son accoutrement, nous montre quelle était la tenue des gens de pied d'Outre-Rhin. Il a un corps d'armure maximilienne, des manches de mailles, un haut-de-chausses à grandes taillades; mais pour se conformer en quelque chose au goût du temps, l'artiste lui a mis des chaussures à l'antique et une sorte de petite salade, à vue retroussée, dans le genre héroïque. De la main droite, il tient un badelaire, un coutelas, comme on disait alors, et, dans sa minutieuse précision, l'orfèvre lui a fait tenir son arme avec l'index chevauchant un

des quillons, comme les Allemands l'ont toujours fait. Son bras gauche est passé dans les deux courroies d'un targe, d'un de ces bras



MORION DU ROI CHARLES IX.

(Musée du Louvre.)

armés dont la matelassure intérieure se voit, et d'un modèle que l'on trouve reproduit dans les traités d'escrime italiens et allemands contemporains, car les Français se servaient plutôt de petits rondaches, de broquels, comme les Anglais. Le guerrier, renversé der-

rière le lansquenet, tient également son épée l'index passé sous un des quillons; celui qui, debout à côté, brandit un badelaire, le tient de même manière. Tous ces petits détails ont leur importance. Que l'on considère la finesse extraordinaire de l'exécution, la minutie des détails, la perfection avec laquelle sont ciselées les cottes de mailles, indiqués les détails des harnais, et que l'on regarde les hanaps et les coffrets contemporains exécutés à Augsbourg et à Nuremberg : des deux côtés même précision dans les accessoires les plus minimes, même intimité dans le rendu. Nous sommes loin du grand art italien avec sa puissance et ses exagérations de style.

Si nous considérons maintenant la bordure, ses trophées, ses mascarons, ses captifs, nous ne trouvons pas grand rapport avec l'armure de Henri II. Mais, comparons ce bouclier avec tels dessins du recueil de Hefner-Alteneck, ceux de la planche XII, par exemple, qui représente des écus en forme d'amande. Mêmes encadrements, mêmes mascarons, mêmes ornements dans le genre des cuirs, mêmes attitudes dans les figures de captifs affrontées ou adossées. Un de ces prisonniers, de la planche XII, est pour ainsi dire identique à ceux du bouclier du Louvre.

Les rapports que présentent les dessins des maîtres allemands avec le bouclier de Henri II éclatent encore davantage quand on examine le bouclier et le morion de Charles IX, conservés à la Galerie d'Apollon.

Ces belles pièces d'armes ont été saisies, sous la Révolution, chez le prince de Conti; conservées dans les collections de l'État, elles ont fait partie du Musée des Souverains et font maintenant l'ornement de la vitrine du fond de la Galerie d'Apollon. Elles sont d'une incroyable richesse. La feuille d'or épaisse qui habille leur âme de fer a été clouée sur ce bâti d'abord repoussé qu'on lui a fait épouser en la frappant au ciselet; puis on a terminé le travail par la ciselure et, enfin, par une application d'émaux.

Le parti général de décoration est le même que dans le bouclier de Henri II, et l'encadrement ne comporte même que de légères variantes, le sujet chargeant la pointe de l'écu est pour ainsi dire rigoureusement le même. Les dessins des maîtres de Munich ont encore là servi de modèles; les bordures d'oves existent autour de l'écu de Charles IX et de son morion comme dans les dessins des bourguignottes et autres casques du recueil bavarois.

Sous l'or et les émaux la finesse du dessin a naturellement souffert, aussi est-il bien difficile de donner un avis précis sur le sujet



Gazette des Beaux-Arts

H Guerard sc

CORPS DE L'ARMURE DE HENRI II

Musée du Louvre

Imp Eudes

du centre de ce bouclier, mais il ne paraît ni du même dessin, ni de la même exécution que celui du bouclier de Henri II.

Comme le morion, composé et exécuté par les mêmes mains qui ont fait l'écu, le bouclier de Charles IX a gardé sa garniture de velours cramoisi, brodé d'or, et dans un état admirable de conservation. La forme générale du morion est allemande. Les Suisses faisaient les leurs encore plus bas; les Italiens, au contraire, les façonnaient plus hauts, avec de plus vastes crêtes, et les jouées n'avaient point la même forme.

En quelles circonstances le roi Charles IX devint-il propriétaire de ces belles armes? C'est ce qu'on ignore. Les oves de la bordure du bouclier, chargés d'écussons de France alternant avec des K couronnés, montrent bien qu'elles lui appartenaient, mais là s'arrêtent nos connaissances. Probablement ce bouclier et ce morion ont dû être faits au Petit-Nesle, mais à quelle main sont-ils dus, et Pierre Baulduc vivait-il encore à l'époque où ils furent exécutés? C'est ce que nous ne pouvons dire.

Les rois de Navarre ont possédé, au XVI[e] siècle, un bouclier d'or du même genre dont M. E. Molinier a trouvé la description dans l'inventaire du Trésor de Pau, en 1560. Les armes de Charles IX peuvent être contemporaines de cette époque. En tous cas il n'en est nullement fait mention dans les dons d'orfèvrerie que lui offrit la ville de Paris lors de son entrée solennelle en 1571. Le fils de Catherine de Médicis était amateur de belles armes, sans doute fit-il exécuter celles-là par ses ouvriers du Petit-Nesle; peut-être encore faut-il voir en elles un cadeau fait par un prince allemand qui les aurait fait exécuter par Hans Mielich ou quelque autre orfèvre bavarois? Peut-être l'apprendrons-nous quelque jour. Une attribution reste possible, c'est l'idée de M. Gonse, et c'est aussi la nôtre. Ces pièces d'armes auraient été commandées aux artistes de Nuremberg, de Munich, ou d'Augsbourg, par l'archiduc Ferdinand de Tyrol, l'oncle de la reine Isabelle d'Autriche, zélé promoteur du mariage de cette charmante princesse avec Charles IX. On sait que l'archiduc Ferdinand fut un grand amateur d'armes et d'objets d'art. Si la galerie d'Ambras lui doit tant de belles panoplies, nous devons nous rappeler que c'est aussi à lui que l'on doit la conservation de la belle salière de François I[er], aujourd'hui exposée au Musée de Vienne. Charles IX la lui avait donnée en présent, avec d'autres objets d'art, au moment de son mariage, et l'archiduc lui aurait envoyé en retour le bouclier et le morion.

III.

Avec le morion et le bouclier de Charles IX, la Galerie d'Apollon possède encore comme pièces d'armes : les éperons et l'épée de Charlemagne, le poignard de La Valette.

L'épée à poignée d'or, dite de Charlemagne, provient du trésor de l'abbaye de Saint-Denis où elle servait au sacre des rois de France depuis Philippe le Hardi. Dans le portrait de Louis XIV par Rigaud, cette épée était déjà figurée au côté du grand roi avec une fusée à revêtement d'or orné de cloisonnements enserrant des fleurs de lis. Cette fusée, remaniée par conséquent, fut changée pour le sacre de Napoléon Ier où l'épée de Charlemagne représenta l'épée de France et fut portée par le maréchal Lefèvre.

La poignée, les garnitures du fourreau et du ceinturon sont d'or, ornées de lapis, de pierres taillées en cabochons et polies : saphirs, topazes, améthystes, grenats et cristal de roche. L'épée elle-même, et encore convient-il d'en excepter la lame, qui encore qu'ancienne a été fort remaniée, peut remonter, d'après le style des ornements, au XIe ou au XIIe siècle, à peu près. Elle porte, sous les quillons, son poids indiqué en minuscules du XIIIe siècle. Le fourreau, a été restauré, pour la dernière fois, sous le règne de Charles X.

Nous donnons ici la représentation de cette intéressante inscription obligeamment communiquée par M. Courajod. Comme le remarque judicieusement l'éminent archéologue, il est clair que cette indication du poids (*deux marcs et demi et dix esterlins*) aura été poinçonnée sur l'or de la garde par un officier royal soucieux d'établir une bonne fois la valeur d'aloi de cette monture en vue d'inventaires futurs.

Comme l'avait fort bien dit M. Courajod dès 1876, cette épée n'appartient nullement ni à l'époque ni au style carolingien. Il faut voir en elle une de ces belles épées, un de ces *brancs* héroïques des épopées chevaleresques scandinaves et germaniques. Scandinaves et germaniques sont également les traditions décoratives de son pommeau et des têtes de ses quillons. En examinant les monuments du XIe siècle en Scandinavie, en comparant leurs ornements à ceux de l'épée dite de Charlemagne, on est frappé des points de rapports qu'ils présentent [1].

1. Cfr. les communications de M. Courajod, à la Société des Antiquaires de France (Bulletin, 1876, p. 117; et 1891, juin).

Les éperons ne remontent point au delà du XIIIe siècle, mais il est à croire que les restaurations qu'ils ont subies ont été bien plus considérables. Les seules parties vraiment anciennes sont quelques portions des ornements repoussés, les boules des extrémités des broches et un des passants des courroies.

La petite dague, connue longtemps au Musée sous le nom de poignard de Napoléon Ier, fut prise à Malte par Bonaparte avec la belle épée conservée au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque nationale. Mais tandis que l'épée fut envoyée de suite au Cabinet des Médailles, Bonaparte conserva par devers lui la dague qui devint la



ARMET DE HENRI II.
(Musée du Louvre.)

propriété de l'État seulement sous le règne de Louis-Philippe ; elle a été donnée en même temps que des armes modernes ayant appartenu à l'Empereur. Exposée malheureusement dans une vitrine mal éclairée et trop profonde, cette dague est presque invisible, et il est impossible d'en apercevoir autre chose que l'élémentaire silhouette ; toutes les finesses de travail disparaissent.

Ce poignard et cette épée sont ceux du grand maître de l'Ordre de Malte, Jean Parisot de la Valette (1494-1568), qui fut grand maître en 1557. Ils lui avaient été donnés soit par le pape Pie IV, soit par le roi Philippe II, pour avoir défendu Malte en 1565 contre Soliman II. L'épée a été figurée et décrite en divers recueils, notamment par Édouard de Beaumont qui lui a consacré une belle héliogravure et une courte notice dans la *Fleur des Belles Épées*. C'est, comme le poignard, une merveille d'orfèvrerie. Dans cette mignonne dague, la poignée tout entière, c'est-à-dire la petite garde dont d'élégantes retombées de volutes forment les quillons, la fusée et le pommeau, est faite d'or ciselé rehaussé d'émaux. « L'or est ciselé avec autant de finesse que de goût, dit la Notice du Musée des Souverains, ce sont des cartouches dont la succession et l'enlacement forment une sorte de réseau sertissant de place en place comme dans un cadre élégant, de petites têtes d'hommes et de femmes, et sur le pommeau des mufles de lion. Des émaux de couleurs variées sont posés sur tous les enroulements dont ils accusent les contours. »

L'épée et le poignard sont-ils de la même main? C'est à croire, et nous pouvons même dire que nous en connaissons l'auteur. Il existe en effet au Musée de Cassel une poignée de petite dague presque identique à celle de La Valette, mais montée sur une lame d'épée touchée d'or et présentant des inscriptions arabes. Or, le Musée de Munich possède, paraît-il, un dessin de ce poignard dû à l'orfèvre Hans Mielich qui travailla pendant la seconde moitié du XVIe siècle à la Cour des ducs de Bavière [1]. Si les poignards du Musée de Cassel et du Musée de Louvre ne sont pas de la main de Hans Mielich, ils sont au moins de sa composition, et nous avons vu que ce maître est un de ceux dont on a conservé les dessins originaux d'armures de souverains. La célébrité dont jouissaient les orfèvres bavarois rend

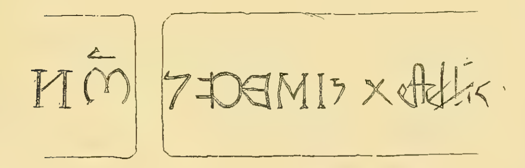
1. Hans Mielich travaillait encore en 1576. Séré et Lacroix ont donné deux planches en chromo-lithographie d'une épée avec son poignard, son ceinturon, ses pendants et toutes ses garnitures, d'après les dessins originaux de ce maître appartenant à M. de Hefner-Alteneck (Cfr. *Le Moyen Age et la Renaissance*. Pl. d'orfèvrerie civile). — Le poignard du Musée de Cassel a été étudié et décrit par M. E. Plon dans son *Benvenuto Cellini*, car on attribuait jadis cette œuvre au ciseleur florentin (Cfr. *Benvenuto Cellini*, p. 352, pl. LXVI). — L'inventaire du Musée de Cassel de 1867 note que ce poignard fut envoyé à Paris pour y être monté et que c'est là qu'on le munit de cette lame d'épée. Au reste, le poignard de La Valette, comme son épée, ne paraissent point avoir leurs lames primitives, ou tout au moins si la lame du poignard date du XVIe siècle elle a été tellement remaniée qu'elle a perdu tous ses caractères originels.

très possible la supposition que le pape ait commandé ces armes à l'orfèvre de Munich, Philippe II aurait très bien pu le faire aussi. Il ne faut pas oublier cependant que les orfèvres espagnols brillaient alors d'un vif éclat et qu'ils exécutaient de belles montures d'épées. Ainsi Juan de Soto, qui fit pour le même prince des gardes d'épées d'argent ou d'or émaillé, énumérées dans un inventaire de joyaux et objets précieux conservé aux Archives de Simancas et datant de 1554. Ainsi encore Cristofal Joan dont un dessin de maîtrise, représentant une dague à oreilles, et daté de 1538, est conservé dans les Archives de Barcelone; Anton Conill qui donnait comme dessin de maîtrise, en 1557, un petit poignard à pommeau pyriforme; Rafaël Ximénis, en 1537, une dague ornée de mascarons ; Antonio de Valdès, la même année, une superbe épée très ornée dont le pommeau est un chef-d'œuvre de délicatesse.

On peut donc dire, sans trop s'avancer, que si les belles armes de La Valette lui ont été données par Philippe II, il est fort possible que la dague ait été faite à Munich et l'épée en Espagne. Le caractère de la garde est espagnol, mais de pareilles formes étaient alors aussi portées en Allemagne, comme en témoigne une peinture de Hans Mielich faisant partie de la collection de Hefner-Alteneck.

MAURICE MAINDRON.

(*La fin prochainement.*)





ÉLIE DELAUNAY

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE[1].)

L'année suivante, en 1866, Delaunay n'envoya aux Champs-Élysées qu'un portrait peint, celui de M. H..., et un portrait dessiné, celui de Mme D... Il n'y parut même pas en 1867, 1868, 1869. Dès lors, il n'accordait aux succès hasardeux des expositions annuelles qu'une importance médiocre et réservait ses plus sérieux efforts pour les œuvres décoratives dans lesquelles il pouvait, à la fois, exprimer plus complètement son rêve et développer plus librement ses qualités techniques. Sa réputation était établie parmi les artistes sérieux et les amateurs éclairés; cela lui suffisait. Plusieurs commandes intéressantes et de natures diverses lui vinrent fournir des occasions d'enhardir son imagination et d'assouplir sa main. Un *Plafond pour le théâtre du Palais de Compiègne*, un dessus de cheminée pour le salon de M. Paul Sédille, une scène historique pour l'hôtel de Mme de Païva allaient lui permettre de tenter ce qui fut toujours l'objet de son ambition, l'accord d'un dessin ferme et d'une coloration séduisante, l'union d'un style correct et d'une expression vive. Sans doute, il est plus habile pour un jeune artiste qui vise à une prompte

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 3e période, t. VI, p. 89.

renommée de se constituer de suite, aux yeux des badauds, une apparence d'originalité, en affectant une virtuosité spéciale et bornée, en donnant plus de relief à ses qualités spontanées ou acquises par l'étalage même de ses insuffisances. N'est-ce pas ce que nous voyons faire chaque jour, non sans succès? Et le public ne se laisse-t-il pas volontiers prendre à ce charlatanisme comme à celui des modes pour les vêtements, qui consiste, on le sait, à faire valoir quelque partie du corps en enlaidissant, alourdissant ou dissimulant les autres? Un calcul ou une faiblesse de ce genre ne pouvait entrer dans l'esprit de Delaunay. Ses observations intelligentes en Italie l'avaient confirmé dans ces tendances éclectiques et synthétiques qu'on perçoit déjà dans ses premières œuvres. Avant de partir, si soumis qu'il fût à la discipline de Flandrin, il ne laissait pas d'admirer Rubens et il sentait vivement Delacroix. Après avoir admiré à Rome les maîtres puissants, pleins et complets du XVI[e] siècle dans leur mâle épanouissement, lorsqu'il voyagea en Toscane et dans la Haute-Italie, il éprouva de nouvelles impressions. Ce ne fut pas seulement par leur sens rigoureux ou exquis de la forme, par l'âpreté virile ou la souplesse élégante de leur dessin que le ravirent tous ces quattrocentistes dont les souvenirs remplissent ses albums de voyage, Paolo Uccello, Filippo Lippi, Pollajuolo, Ghirlandajo, Botticelli, Gozzoli, Signorelli, Fra Angelico, Carpaccio, Luini. Il avait bien vu que chez ces peintres, même avant l'éblouissante floraison des éclatants décorateurs et dramaturges de Venise, l'amour ardent de la nature et les naïves tendresses de l'âme s'exprimaient déjà par des recherches particulières d'harmonies claires ou chaleureuses qui font d'eux, à leurs heures, de véritables, de délicieux et savoureux, et parfois de puissants coloristes. Résolu dès lors à ne rien sacrifier de ce qui lui semblait également nécessaire à la perfection d'une peinture, l'ordonnance rythmique, harmonieuse, claire de l'ensemble, la présentation vive et le caractère décidé des figures, la fermeté tantôt forte et ample, tantôt serrée et nerveuse, suivant les cas, mais toujours caractéristique, du dessin, la juste application d'un coloris expressif au moyen d'une touche intelligemment variée et savamment appropriée, il se prépara ainsi, comme artiste, toutes sortes d'inquiétudes, de recherches et de labeurs qui expliquent à la fois la rareté relative de ses œuvres achevées et la constance des progrès qu'on y peut suivre. Il est à remarquer, toutefois, que s'il hésite longtemps à faire un choix parmi les différents aspects qu'offre toujours une conception imaginative, et, s'il hésite même parfois encore à adopter un parti

pris dans l'exécution colorée, cette hésitation ne laisse presque aucune trace, au point de vue du dessin, dans les esquisses et études par lesquelles il se met en train. Le crayon à la main, en face de sa pensée, comme en face de la nature, Delaunay est toujours un artiste libre, hardi, résolu; on le jugera bien lorsque ses dessins prendront place, dans nos musées, à côté de ceux des plus beaux dessinateurs de tous les temps[1].

Le Plafond du théâtre de Compiègne, de forme circulaire, mon trait, autour d'Apollon saisissant Pégase, plusieurs groupes de figures allégoriques représentant la *Tragédie*, le *Drame*, la *Comédie*, toutes figures d'un mouvement vif et hardi et d'un très puissant caractère. Les peintures du salon de M. Paul Sédille dont M. Sully-Prud'homme a parlé ici même en 1873 furent naturellement exécutées dans une gamme plus douce et plus aimable[2]. L'Apollon, posant le pied sur une cime, sa lyre dans une main, une branche de laurier dans l'autre, au milieu d'un grand médaillon circulaire, au-dessus de la cheminée en marbre blanc, est un modèle de clarté décorative en même temps qu'une inspiration noble, virile et séduisante. La Vénus du plafond, une Vénus victorieuse, revenant de l'Ida, la pomme à la main, à travers l'air bleu, sur un char léger et attelé de colombes, conserve, dans sa nudité chaste, toutes les grâces décentes d'une déesse de bonne compagnie. Le tableau pour l'hôtel de Païva, *Diane de Poitiers présentant Philibert de Lorme à Henri II*, forçait l'imagination du peintre à se mouvoir dans un milieu plus précis. Delaunay ne s'y sentit point mal à l'aise; il rechercha, étudia, analysa avec sa conscience et sa perspicacité habituelles, les portraits, les costumes, les livres du temps, multipliant, comme toujours, les dessins préparatoires auxquel se complaisaient sa fantaisie et sa main. Comme Fra Bartolommeo et Raphaël, il fit poser nus la plupart de ses personnages avant de les costumer. Sa composition est une de celles qui, dans cette série d'épisodes empruntés à la vie des beautés célèbres, obtinrent le plus de succès par leur belle tenue et leur vraisemblance historique.

En 1869, il reparut au Salon avec la *Peste à Rome*. Cette peinture,

1. Par ses dernières volontés, Delaunay a chargé ses amis MM. Gustave Moreau et Bellay de choisir, parmi ses dessins, ceux qui leur sembleraient dignes de figurer dans des Musées français. Le nombre en est assez grand pour que plusieurs grands Musées de province puissent, avec le Musée du Louvre, l'École des Beaux-Arts et le Musée de Nantes, espérer une part dans cette distribution.

2. Voir *Gazette*, 2e pér., t. VIII, p. 89.



MADAME DE LAUNAY MÈRE, PAR ÉLIE DELAUNAY (1863).

(Portrait légué au Louvre par l'artiste.)

d'un style énergique et serré, fut extrêmement remarquée : « On cherche vainement, disions-nous alors dans le *Moniteur Universel*, d'un bout à l'autre des galeries, une œuvre qui contienne plus de drame, plus de science, plus de style. Toute la partie droite, l'ange messager, aux ailes éployées, à la robe flottante, qui, d'un geste impérieux, désigne la maison vouée à la vengeance du Seigneur; le démon, aux yeux hagards, aux cheveux en désordre, mal drapé de sales haillons, qui obéit avec rage et pique son irrésistible épieu dans la porte de bronze; le misérable pestiféré, assis sur une borne, nu, dans un mauvais manteau, qui replie ses jambes tordues et grelotte du frisson de l'agonie, sont des morceaux de maître par l'intensité de l'exécution, la justesse de l'attitude, la précision du mouvement, la vigueur du dessin. Les fonds de rues montueuses, semées de cadavres, traversées de fuyards, complètent l'impression terrifiante de ce drame. » Et nous ajoutions, connaissant les inquiétudes intellectuelles de notre ami : « Il est temps d'oser pour ceux qui le peuvent. Composition et dessin, drame et couleur, M. Delaunay comprend à la fois toutes les parties de l'art, mais il ne veut pas encore tout ce qu'il peut. Dans ses atténuations, effacements, tâtonnements, on sent je ne sais quelles pudeurs sympathiques, mais excessives, d'un esprit trop modeste à qui toute prétention répugne et que la pensée d'un éclat effarouche. M. Delaunay, cela est clair, se trouve mal à l'aise au milieu de la débâcle des vulgarités niaises ou bruyantes qui s'étalent autour de lui sans vergogne. C'est fort naturel. Il sonne pourtant une heure dans la vie de l'artiste où la timidité devient coupable, où il faut s'élancer dans la mêlée de tout son poids, avec toutes ses forces. Cette heure est arrivée pour M. Delaunay. »

Delaunay n'avait guère le temps, il faut l'avouer, lors même qu'il en eût éprouvé le désir, de se mettre plus régulièrement en communication avec le public parisien par des œuvres de cette nature. Aux commandes qu'il avait déjà sur les bras s'était jointe celle de la décoration du salon sud-est dans le foyer du nouvel Opéra. Les ouvrages qu'il envoyait de temps à autre au Salon n'étaient donc que ses anciens rêves d'Italie, achevés et mis au point, non sans bien des hésitations et des scrupules. Cela avait été le cas pour la *Peste de Rome;* ce fut le cas encore pour le *Centaure Nessus* de 1870 (Musée de Nantes) la *Diane* de 1872 (Musée du Luxembourg), le jeune *David* de 1874 (Musée de Nantes), l'*Ixion* de 1876 [1], deux morceaux de bra-

1. Voir l'eau-forte par Delaunay, *Gazette*, 2e pér., t. XIII, p. 722.

voure, d'une virtuosité supérieure. Avec moins de souplesse, la *Diane* de 1872, d'une attitude si fière, d'une beauté si noble, d'une exécu-



LE GÉNÉRAL MELLINET, PAR ÉLIE DELAUNAY.

tion si ferme, où la distinction virile de l'artiste éclatait à plein, produisit déjà une forte impression aux Champs-Élysées et fit sortir le nom de l'artiste du cercle restreint de ses maîtres et de ses confrères qui connaissaient seuls l'importance de ses travaux silen-

cieux. Il faut dire que dans l'intervalle de ces deux Salons, 1870 et 1872, s'étaient déroulées les funestes péripéties de l'année terrible et que l'âme de Delaunay en avait été à la fois profondément ébranlée et grandement fortifiée. Revenu, comme Baudry, à l'annonce du siège, il avait pris le fusil de garde national, et n'avait quitté Paris, durant la Commune, que pour aller retrouver, dans son pays, ses vieux parents. L'esprit troublé par les malheurs publics, n'osant pas remonter vers ses rêves d'art pur d'où la réalité brutale l'avait si violemment précipité, il ne trouvait de consolation que dans une étude assidue de la nature. Comme dans sa première jeunesse, il s'était remis à faire des portraits de Nantais et de Nantaises, et, en se retrouvant vis-à-vis de physionomies qui l'intéressaient, avec une expérience plus consommée, il avait exécuté une série de chefs-d'œuvre. L'un des plus aimables et des plus sérieux, celui de Mlle Lechat, assise, comme la Vierge de Luini, devant un treillis tapissé de verdures et de roses, figurait au Salon de 1870, à côté de la *Diane*. Cette délicieuse apparition d'une figure à la fois si naïve et si intelligente, si simplement jeune et belle, peinte avec la candeur savante d'un vieux maître dans un style si naturel et si moderne, fit presque tort à la fière déesse. A partir de ce moment, Delaunay fut regardé comme un portraitiste hors ligne, et toutes les œuvres qu'il a exposées depuis n'ont fait que consolider, sous ce rapport, sa juste renommée.

Nous ne sommes pas en mesure de dresser actuellement la nomenclature complète des portraits de toute grandeur et de tout genre que Delaunay a achevés ou ébauchés depuis 1870 jusqu'à sa mort. L'extraordinaire variété de facture qu'il y déploie, modifiant son style, son coloris, sa pâte, sa touche, suivant le tempérament, le caractère, l'âme de la personne représentée, témoigne de sa conscience intellectuelle autant que de son habileté technique. Aussi ne doit-on pas s'étonner si, dans cette recherche acharnée de l'exactitude physiologique et psychologique il trahit parfois l'effort d'une volonté qui n'est point satisfaite, et si même il en a laissé tant d'autres à l'état d'esquisses inquiètes, désespérant d'y fixer toutes les complications expressives d'allure, de traits, de physionomie, que son analyse pénétrante démêlait si bien dans la réalité. Ce caractère objectif des portraits de Delaunay, particulièrement marqué dans la franchise intense de leur expression morale, leur donne une valeur exceptionnelle dans un temps où la plupart des artistes, même les plus distingués, procèdent d'une façon si différente, et songent bien



PORTRAIT DE Mme BIZET, PAR ÉLIE DELAUNAY.

plus à faire valoir, dans les portraits, leur propre personnalité, constante et extérieure de peintres, que la personnalité variable et intime de leurs modèles. Entre le *Portrait de Mme Bizet*, sous ses vêtements de deuil, affaissée, les yeux en larmes, dans un intérieur d'artiste, d'un aspect si sombre et douloureux, et le *Portrait de Mme Toulmouche* [1], en toilette d'été, souriante et fraîche, au milieu d'une campagne aimable, d'un aspect si clair et si gai, entre le *Portrait de Mlle de Ganay*, si svelte, si mondain, si élégant, et les portraits de telle ou telle bourgeoise maussade, de telle ou telle provinciale gauche, de telle ou telle parvenue insolente, avec leurs visages rechignés, ridés ou fardés, d'une signification toujours si précise, entre le *Portrait du général Mellinet*, au visage balafré et couperosé, d'une touche si mâle et si éclatante, une vraie touche militaire, et le *Portrait de M. Legouvé*, si familier, au contraire, si avenant et si fin, d'un accent tout littéraire, qu'y a-t-il de commun, si ce n'est la science toujours renouvelée de l'artiste, son aptitude à rendre avec une sensibilité extrême le tempérament et l'esprit de son modèle, et la solidité résistante et souple de ses dessous plastiques, quelle que soit la variété des enveloppes colorées dont il lui plaise de les revêtir? C'est, en effet, par la fermeté de leur structure interne, par la netteté résolue de leurs allures individuelles que tous ces portraits portent également la marque de leur auteur. Les apparences pittoresques et la facture même de ces apparences varient, au contraire, à l'infini, suivant le procédé dont l'artiste a fait choix, soit dans l'intention d'appliquer à son modèle un système de traduction particulièrement convenable, soit par le désir de s'approprier une façon de faire qui a déjà réussi à d'autres maîtres. Dans sa conviction réfléchie que les ressources de la peinture sont infinies et le champ de ses progrès illimité, Delaunay, comme Baudry, ne cesse, jusqu'à la fin, d'étudier, avec un effort visible d'assimilation, les variations de la technique aussi bien chez les modernes que chez les anciens; s'il est tel de ses portraits qui fait penser à Holbein, Clouet ou Vélasquez, il est tel autre où passe une réminiscence plus récente de Millais, de Chaplin, de Manet, sans qu'aucun d'eux, néanmoins, perde jamais, sous cette influence passagère, ce caractère pénétrant que lui donnait l'extraordinaire volonté, quelquefois laborieuse, tourmentée, insistante, mais toujours si personnelle, du maître. L'exposition des portraits du siècle en 1884 et l'exposition universelle en 1889 qui ont établi, auprès du grand

1. Voir la gravure de M. Gaujean, *Gazette*, 3e pér., t. V, p. 198.



LA NYMPHE HESPÉRIE, TABLEAU INACHEVÉ D'ÉLIE DELAUNAY.

public, la réputation de Delaunay, ont bien mis en lumière cette hauteur de compréhension et cette faculté toujours progressive d'assimilation. C'est là qu'on a revu, à côté des *Portraits de Mme Bizet*, de *M. Ernest Legouvé*, du *Général Mellinet* dont nous avons déjà parlé, le délicieux petit *Portrait de Mme Doyon*, ceux de *Mme Albert Hecht*, de *M. Bourgerel*, etc. Parmi ceux qu'on a pu admirer encore en diverses circonstances, soit au Salon des Champs-Élysées, soit dans des expositions de cercles ou de charité, nous n'avons qu'à rappeler les portraits de *Mme Galli-Marié*, de *Mme Desvallières*, de *Mme Jules Gouin*, de *Mme Chabrol*, de *Mlle Chessé*, de MM. le *Dr Doyon*, *Charles Gounod*, *Charles Garnier*, *Chaplain*, *Henri Meilhac*, *Régnier* de la Comédie-Française, *Édouard Delessert*, *Strauss*, *Busnach*, *Paladilhe*, *Biéville*, *Barbou*, etc..., en dernier lieu, enfin, le *Portrait en pied de Mgr Bernadou* d'une exécution si magistrale et si éclatante, qui fut l'un des grands attraits du dernier Salon. Ce sont tous images vivantes et parlantes dont le souvenir reste présent à ceux qui les ont vues une fois. Bien d'autres encore, qui gardent l'anonyme, laissent une impression non moins durable, car l'artiste n'avait pas besoin de se trouver en face d'un homme célèbre ou d'une beauté remarquable pour exécuter un chef-d'œuvre. De très bonne heure, nous l'avons dit, le visage le plus ingrat et la physionomie la plus placide l'intéressaient autant à étudier que le masque le plus intelligent ou le plus séduisant, le plus distingué ou le plus compliqué, pourvu qu'il y sentît l'expression sincère d'une âme saine, forte ou tendre. Delaunay fut vraiment l'un des peintres qui ont excellé le plus souvent à dégager, sans affectation, la noblesse douce qu'impriment aux traits des humbles et des résignés les épreuves de la vie dignement acceptées.

Tout en répandant chez ses amis et ses parents ces admirables souvenirs, ce silencieux qu'on prenait volontiers pour un paresseux poursuivait avec une régulière énergie ses grands travaux décoratifs. Lorsque les peintures du nouvel Opéra furent découvertes, en 1874, nombre d'honnêtes gens estimèrent que Delaunay, dans le salon sud-est du foyer, ne s'était point montré inférieur à son ami Paul Baudry, chargé de la galerie principale, bien que le succès si légitime de ce dernier, parût, au premier moment, écraser tous ses collaborateurs. On connaît la disposition de ce décor. Au centre, un plafond ovale, au milieu duquel s'élance, enjambant le Zodiaque, le génie ailé de l'Immortalité, ordonnant à la Muse de l'Histoire, assise sur des nuages, d'inscrire, sur ses tablettes, les noms des grands musiciens. Alentour, voltigent trois génies, l'un sonnant de

la trompette, les autres apportant palmes et couronnes. La figure principale est d'une allure extraordinairement vive et triomphante, l'ensemble est d'un mouvement ferme et clair qu'accentuent encore la fermeté et la clarté de la coloration. Des trois tympans latéraux qui complètent, sous formes allégoriques ou légendaires, cette glorification de la Musique et de la Poésie, le plus important est l'*Apollon jouant de la lyre*. L'Apollon rappelle un peu par son attitude l'Apollon du plafond de M. Sédille[1], mais c'est un dieu plus héroïque, plus majestueux, plus dominateur. Les nobles créatures qui ont préparé et qui saluent sa victoire, la Mélodie, la Poésie, les Grâces, proches parentes de la Diane agile et hautaine, sont bien dignes, par leur beauté fière et chaste, d'accompagner et de servir ce maître irrésistible. C'est dans cette scène que Delaunay nous semble avoir le mieux réalisé son rêve de beauté féminine, saine avec élégance et sensible sans langueur, comme il a le mieux réalisé, dans le compartiment voisin, *Orphée tirant Eurydice des Enfers*, son rêve d'angoisse amoureuse et de tendresse désespérée. Rien de plus passionné que le mouvement de marche en avant par lequel le poète entraîne, remontant vers la vie, sa maîtresse qui s'abandonne, tandis que l'indifférent Mercure veille à la stricte exécution d'une consigne cruelle. L'antithèse dramatique de l'ombre infernale et de l'aurore terrestre contribue à donner à cette scène quelque chose d'étrangement poignant. C'est encore là d'ailleurs un de ces thèmes éternels qui tourmentèrent obstinément l'imagination de Delaunay et pour lesquels il ne cessa de chercher des interprétations nouvelles. Le troisième tympan, *Amphion bâtissant des villes au son de sa lyre*, est, en revanche, d'un calme lumineux et puissant, le calme de l'art impersonnel, fortifiant et consolateur. C'est ce sentiment de sérénité créatrice que l'artiste exprime excellemment à la fois par la virile attitude du poète, par le mouvement joyeux et aisé des génies, porteurs de pierres, qui lui obéissent, par la force paisible des colorations.

Dans le même temps, Delaunay préparait une série de douze panneaux pour la grande salle du Conseil d'État, au Palais-Royal. Ces peintures furent achevées en 1876. Le parti pris adopté pour ces panneaux, de forme oblongue et échancrée, rangés à la base des voussures du plafond, peints en camaïeu bleu sur mosaïque d'or, simplifiait pour le décorateur la question du coloris, en imposant au dessinateur des obligations plus rigoureuses. Les sujets ne sem-

1. Voir la gravure, *Gazette*, 2e pér., t. VII, p. 102.

blaient guère de nature à inspirer particulièrement un poète, amant de la beauté, qui avait coutume d'errer, à sa fantaisie, en compagnie des Muses, des Grâces et des héroïnes amoureuses de l'Antiquité. Il s'agissait de symboliser les *Ministères!* Delaunay se tira d'affaire avec l'habileté et la désinvolture d'un homme qui, tout en fréquentant les maîtres de la grâce, avait aussi longuement écouté les maîtres de la force. Quelques-unes de ces figures, toujours préparées par des séries de beaux dessins, soit d'imagination, soit d'après nature, compteront parmi les plus viriles et les plus expressives qu'il ait exécutées. Toutes s'encadrent à merveille dans les cadres étroits et contournés qui les emprisonnent, remplissant avec une soumission intelligente, mais sans y perdre leur autorité, le rôle qui leur est assigné dans l'ensemble architectural. La généralisation de l'objet dont chaque Ministère s'occupe a permis à l'artiste le plus souvent de les symboliser par une ou deux figures en action, d'une signification très simple et très claire. La *Marine* (avec la devise *Regit aquosa*) est représentée par un rameur musculeux, assis dans sa barque, luttant contre une mer déchaînée, les *Cultes* (*Sursum corda*) se montrent sous les traits d'un adolescent agenouillé, en prière, au pied d'un autel; les *Finances* (*Servat et auget*) sous ceux de la France même, près de son coffre-fort, comptant son or et tenant ses registres; les *Travaux Publics* (*Mens agitat molem*) sous ceux d'un jeune homme dessinant un plan, au milieu de machines et de constructions. Les autres allégories, celles du *Commerce* (*Mens sociat gentes*), un *Mercure*, assis sur des ballots; de la *Guerre* (*Pro patria*), un guerrier aux aguets; de l'*Intérieur* (*Caveant consules*), une femme, accompagnée d'un coq, veillant sur la ville; de l'*Agriculture* (*Alma parens*), une moissonneuse, assise près d'une charrue; de l'*Instruction publique* (*Docet omnes*), une femme, tenant un livre et éclairée par le flambeau que porte un génie; des *Affaires Étrangères* (*Fœdera jungit*), une femme qui déploie un traité; des *Beaux-Arts* (*Numine afflatur*), un Apollon chevauchant Pégase, rentrent plus dans les données ordinaires de ces décorations officielles, mais là encore le compositeur attentif et savant a su raviver l'attitude banale par cette vigueur dans l'expression et le geste, par cette énergie sobre du dessin qui sont, dans ces sortes de travaux, ses qualités propres. Ce sont des mérites du même ordre, relevés par l'emploi judicieux et heureux de toutes les ressources d'un coloris plus éclatant, qu'on admire encore dans les peintures murales que Delaunay eut à faire pour l'église de la Trinité (l'*Assomption de la Vierge* au-dessus des prophètes *Isaïe et Jérémie*) et



LA JUSTICE, PAR ÉLIE DELAUNAY.

(Peinture inachevée, pour la Cour de Cassation.)

pour l'église Saint-François-Xavier (*Quatre Apôtres* dans les pendentifs de l'abside).

Tous ces beaux travaux désignaient naturellement Delaunay au choix des administrateurs éclairés, lorsqu'il s'agissait d'ouvrages importants dans les monuments publics. Son nom fut l'un des premiers que M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, proposa, en 1874, pour l'une des grandes décorations du Panthéon; depuis, il reçut la commande de plusieurs panneaux pour la grande salle d'audience de la Cour de Cassation, et d'un plafond pour l'Hôtel de Ville de Paris. Le plafond, représentant la Ville de Paris au milieu des industries, des métiers et des arts qui la font vivre et qu'elle inspire, est resté à l'état d'esquisse. Quelques-unes des toiles pour la Cour de Cassation sont fort avancées. Quant aux peintures du Panthéon, auxquelles Delaunay travaillait sur place depuis plusieurs années, il lui eût suffi de quelques semaines sans doute pour les mettre à point. L'on ne saurait donc trop déplorer la catastrophe qui, en le frappant d'un coup imprévu, a ravi au trop consciencieux artiste le bonheur d'achever une page qui eût, aux yeux de tous, établi sa valeur et assuré sa renommée.

Telles qu'elles sont, inachevées en certaines parties, les peintures du Panthéon nous semblent pouvoir, le jour où elles seront découvertes, supporter, sans trop de peine, le voisinage des peintures terminées qui les avoisinent, et l'on pourra peut-être, sans nuire à l'ensemble, les conserver dans l'état où les a laissées l'artiste : ce serait là un hommage respectueux rendu à une chère mémoire, hommage dont les grands siècles de l'art nous ont laissé plus d'un exemple. On sait, d'ailleurs, ce qu'était l'inachevé de Delaunay; c'eût été, pour beaucoup d'autres, le trop fini et le minutieux. Des quatre entrecolonnements qu'il avait à remplir, le premier montre *Attila*, à cheval, précédé de chiens sauvages, descendant vers Paris. Maigre, basané, de mine taciturne, le fléau de Dieu semble pénétré de sa mission féroce. Les trois autres forment, comme sur la paroi qui leur fait face, celle de M. Puvis de Chavannes, une sorte de composition reliée à travers les colonnes, *Sainte Geneviève dans Paris assiégé*. Dans le premier compartiment, derrière une porte de la ville, près de laquelle, dans une enceinte improvisée, on a mis à l'abri des femmes et des enfants, une foule de Parisiens s'agite, gesticule, pérore. Parmi ces Gallo-Romains loquaces, tacticiens improvisés, on reconnaît plusieurs personnages d'allure assez moderne, se drapant dans leurs toges, que l'artiste avait sans doute entendu déjà prodiguer leurs bons

conseils dans les bivouacs de la garde nationale. La scène principale montre la Sainte, pâle, fine, douce, mais le visage rayonnant d'une énergie concentrée et calme, tout de blanc vêtue, montée sur un perron et encourageant la population. Quelques-uns baisent ses vêtements, d'autres l'écoutent avec conviction et respect, quelques autres avec indifférence ou ironie; tel, par exemple, un boucher obèse, campé solidement sur ses jambes, au premier plan, tournant le dos au spectateur, et qu'accompagne un molosse gigantesque. Ce morceau, complètement achevé, dans la manière large et libre, avec les colorations chaudes des fresquistes de la Haute-Italie, Gaudenzio Ferrari ou Pordenone, donne bien la note dans laquelle l'artiste comptait exécuter son œuvre. C'est, évidemment, d'un ton plus haut et d'un rythme plus ferme que la gamme en mineur adoptée par quelques-uns des décorateurs du Panthéon ; c'est aussi, selon nous, une note plus juste et plus durable. Delaunay avait étudié trop attentivement les décorations murales de l'Italie pour ignorer que l'action du temps les atténue ou les décompose toujours assez vite et pour s'imaginer qu'il soit besoin, dans le but d'obtenir un effet harmonique, de hâter ou de contrefaire cette action. Il pensait justement que si la netteté expressive des figures et l'unité soutenue du coloris sont les deux nécessités premières de la peinture décorative, il ne s'en suit pas que cette netteté du contour soit incompatible avec la solidité des formes ni que cette unité exige l'abaissement immédiat de valeurs que la lumière, l'air, la poussière se chargeront trop sûrement d'altérer. Dans le troisième compartiment, où l'on voit une barque aborder la berge de la Seine et un vieil évêque en descendre pour bénir Geneviève, on trouve la même résolution d'accentuer le dessin sans rompre l'unité harmonique. Le fond de ces trois scènes qui se passent en plein air, est formé par des constructions, des collines, des arbres sous un ciel bleu d'été, et montre avec quelle largeur et quelle précision en même temps Delaunay comprenait le paysage, un paysage à la fois exact et accordé, réel et héroïque.

Les études que Delaunay avait faites pour le Panthéon, ses esquisses pour la Cour de Cassation et pour l'Hôtel de Ville, d'innombrables croquis ou répétitions pour les sujets poétiques qui n'avaient cessé de hanter son imagination (entre autres, une variante de l'*Hespérie*), tout cela, maintenant, gît, sans espoir d'achèvement, suspendu aux murs de son atelier ou accumulé dans ses cartons. Souffrant depuis quelques mois d'une maladie de cœur qui cependant ne laissait point prévoir une fin si rapide, Delaunay

a été subitement frappé dans la nuit du 5 août 1891, laissant à ses amis consternés le souvenir d'un des plus nobles caractères et d'un des esprits les plus distingués de notre temps. Bien que son œuvre, comme on l'a vu, soit déjà considérable, elle aurait été plus nombreuse encore si ce peintre fervent et délicat n'avait pas été, toute sa vie, retenu, dans son expansion, par la conscience même qu'il avait de toutes les difficultés et de toutes les grandeurs de sa profession. Delaunay appartenait, par son tempérament, par son éducation, par ses convictions, à ce petit groupe d'artistes, qu'on voit diminuer chaque jour, pour lesquels le succès immédiat compte à peine et qui, tenant leur âme attachée à de plus hautes ambitions, travaillent, dans la retraite, les yeux fixés sur l'avenir. *Ars longa, vita brevis*, dit le proverbe. Plus l'on se pénètre, hélas ! de la première de ces vérités, plus l'on est porté à se détourner de la seconde, plus l'on comprend l'étendue de la route à parcourir, plus l'on oublie sa propre fragilité. Ce fut le cas de Delaunay, ce sera, de plus en plus, celui des artistes modernes qui apporteront, dans l'accomplissement de leur œuvre, une intelligence largement ouverte et qui joindront, au besoin de création, un esprit critique puissamment développé. Les lenteurs croissantes de l'apprentissage et de l'éducation technique, les tâtonnements et les pertes de temps qu'impliquent toutes les obligations ou tentations de la vie moderne, condamnent presque fatalement les peintres à n'entrer aujourd'hui en pleine possession d'eux-mêmes qu'à l'âge mûr où les maîtres du passé avaient déjà presque toujours accompli, dans la joie féconde des jeunes années, la meilleure partie de leur œuvre. De là cette apparence d'interruption brusque même dans les carrières les mieux fournies et qui ont atteint les bornes ordinaires de la longévité humaine. Delaunay avait 63 ans, mais il était resté si jeune par les convictions, par les espérances, par l'imagination, si semblable à lui-même depuis son retour de Rome, que, pour lui comme pour ses amis, le temps semblait s'être arrêté. Il est donc mort, comme tant d'autres, sans avoir réalisé son rêve ; il est un de ceux pourtant qui l'ont serré de plus près, et ses œuvres sont de celles qui, dans notre temps, malgré les anxiétés de son esprit, portent la marque la plus nette d'une saine et constante virilité. La postérité ne s'y trompera pas et mettra à leur juste place ces beaux portraits, ces décorations puissantes, ces fiers dessins dont la gravité loyale ne cherchait pas les regards de la foule. En dédaignant la popularité, Delaunay aura peut-être trouvé la gloire.

GEORGES LAFENESTRE.

LE VÉRITABLE ARCHITECTE

DE

L'ANCIEN HOTEL DE VILLE DE PARIS



Les plans de l'ancien Hôtel de Ville de Paris sont-ils dus à un Italien, — au Boccador, — d'après la tradition généralement admise, ou à un Français, — à Pierre Chambiges, — comme MM. Marius Vachon et Léon Palustre ont essayé, il y a quelque temps, de l'établir?

Les attributions artistiques qui ne reposent que sur la légende sont souvent fort sujettes à caution. On en a déjà relevé et on en relèvera encore nombre d'inexactes. Toutefois, quand la légende se trouve, par hasard, d'accord avec les documents, il y aurait mauvaise grâce à n'en point convenir. Qu'il s'agisse d'un architecte français ou étranger, qu'importe au mérite de l'œuvre? Le patriotisme, — puisqu'on fait bien mal à propos intervenir la question patriotique en ces débats de pure érudition, — le patriotisme n'a rien non plus à voir là. Nous sommes assez riches en artistes nationaux du moyen âge et de la Renaissance pour rendre galamment justice à un étranger, devenu, à dire vrai, à moitié Français, puisque le Boccador résida en France la plus grande partie de sa vie, de 1498 à 1543 au moins, sinon jusqu'en 1549, date probable de sa mort [1].

Les arguments invoqués en faveur de Chambiges par MM. Vachon [2] et Palustre [3]

1. On possède peu de renseignements biographiques sur *Domenico Bernabei*, de Cortone, plus habituellement connu sous le nom du Boccador ou de Dominique de Cortone. Nous nous bornerons à en indiquer quelques-uns qui, sans être inédits, ne sont pas encore vulgarisés. Le Boccador était valet de chambre de la reine en 1507 (Giraudet, *Les Artistes tourangeaux*, p. 89); en 1523, il était « maître des ouvrages de menuiserie du roi » et valet de chambre de la reine (L. Doinel, *Invent. somm. des Archives de la ville d'Orléans*, t. I (en cours d'impression), série CC, p. 188); en 1543, il remplissait les fonctions de « maître des ouvrages du roi » (A. Brièle, *Invent. somm. des Arch. hospital. de la Seine*, t. III, p. 355).

2. Marius Vachon, *L'Ancien Hôtel de Ville de Paris*, dans la *Nouvelle Revue*, t. XIII (1881), p. 886-900; *L'Ancien Hôtel de Ville de Paris* (Paris, 1882, in-4°), p. 10, 18-32.

3. Léon Palustre, *La Renaissance en France*, t. II, p. 124-128.

seraient très discutables; mais le moindre document authentique vaut mieux qu'une longue discussion, et nous n'avons ici affaire qu'à des documents.

L'inscription commémorative de l'entreprise des travaux de l'Hôtel de Ville (1533) se termine par ces mots : *Dominico Cortonensi architectante* [1]. Quelque interprétation qu'on s'ingénie à donner à ce texte épigraphique, il est formel. Supposons cependant qu'il soit insuffisant.

Sauval, dans ses *Antiquités de la ville de Paris* [2], n'est pas moins explicite. « En 1532 et 1533, — écrit-il, — le prévôt et les échevins achetèrent les maisons bourgeoises qui tenaient à l'Hôtel de Ville, afin de l'agrandir et de le rebâtir. *Dominique Bocador, dit de Cortone, qui en fit le dessin et conduisit l'édifice,* avait 250 livres de gages.... » Doutons encore, au besoin, de l'affirmation de Sauval.

Faut-il pousser plus loin la générosité? Rejetons le témoignage d'un compatriote du Boccador [3], et admettons même qu'on puisse épiloguer sur ceci :

Le 22 décembre 1532, le gouverneur de Paris, le prévôt des marchands et le procureur de la ville se rendent au Louvre, « auquel lieu se trouva *Me Dominique de Cortonne, qui monstra le pourtraict du bastiment nouvel que le roy veult estre faict d'ung hostel de ville* » [4].

Voilà, ce semble, assez de concessions. Quelques lignes, à elles seules, vont suffire à confirmer péremptoirement la vérité :

Le 13 mai 1533, le prévôt des marchands exprime au bureau de la ville le désir, manifesté par le roi, de voir commencer les « bastimens d'un hostel de ville neuf *selon le devis qui luy a esté monstré* (au roi) *et aussi monstré présentement* (au bureau) *par Me Dominicque de Cortemer* (*sic.*), QUI L'A FAIT ET DIVISÉ » [5].

La critique la plus exigeante en matière de documents ne doit-elle pas, avec celui-ci, se déclarer satisfaite?

S'il pouvait rester l'ombre d'un doute, nous achèverions de convaincre les incrédules en leur mettant sous les yeux les divers extraits d'un compte inédit de la Ville de Paris pour l'année 1533 :

« Payé 12 livres 5 sols à Louis Poireau, juré du roy en l'office de massonnerie et autres maçons, pour avoir vaqué, en la présence de messieurs les prévost des marchands et eschevins, le 29 may 1533, à l'alignement de la maison de l'hôtel de ville que l'on vouloit bastir et édiffier à neuf.

« Payé à *Dominique de Courtonne* 72 livres *pour plusieurs portraits en plattes formes pour le fait de l'édifice et bâtiment de l'Hôtel de Ville.*

« Payé 85 livres pour achapt d'outils pour les ouvriers qui doivent travailler à la journée audit bâtiment, ayant esté jugé estre pour le mieux.

« Messieurs les prévost des marchands et eschevins, par leurs lettres du

1. Gilles Corrozet, *Les Antiquitez de la ville de Paris* (Paris, 1550, in-8°), f. 157 v°-158; — LE ROUX DE LINCY, *Histoire de l'Hôtel de Ville de Paris...* (Paris, 1846, in-4°), p. 19; — etc.

2. Tome II, p. 483.

3. Cent.-Fr. Gori, *Symbolæ litterariæ*, t. VIII (Florence, 1751, in-8°), p. 172.

4. *Histoire générale de Paris. Registres des délibérations du bureau de la ville de Paris*, t. II (édité par Alex. Tuety), p. 160.

5. *Ibid.*, p. 164-5.

15 juin 1533, ont *commis et députté pour conduire les ouvrages du bâtiment et édifices de l'hôtel de ladite ville, ledit Me Dominique de Berqualor (sic.), dit de Courtonne, architecte, demeurant à Paris, suivant le modelle par luy fait, veu et accordé par le roi;* et, pour éviter à faute, qu'il sera fait auparavant un modelle en bois de menuiserie. Pour quoy, messieurs luy ont ordonné la somme de 250 livres tournois par an tant qu'il vaquera audit bâtiment ou tant qu'il plaira à messieurs [1]. »

Les comptes de la Ville de Paris pour les années suivantes contenaient certainement des détails précis sur la continuation des travaux de l'Hôtel de Ville. Malheureusement, ils ne subsistent plus [2], et les registres des délibérations du bureau de la Ville ne nous renseignent guère à cet égard. Le manuscrit auquel nous avons emprunté la citation précédente ne nous apprend rien de plus jusqu'en 1549. Au mois de juin de cette année, il y est incidemment fait question « du bâtiment neuf qui se fait en l'Hôtel de Ville » [3].

A défaut d'autres données sur la suite des travaux du Boccador, le même manuscrit fournit, pour le premier quart du XVIIe siècle, quelques notes intéressantes au point de vue de l'histoire architecturale de l'Hôtel de Ville. En voici le texte, complet, pour servir d'appendice aux documents publiés par Le Roux de Lincy dans son *Histoire de l'Hôtel de Ville de Paris : Compte de* 1607-1609.

« Payé à un doreur pour avoir doré la grand fleur de lis qui a esté mise et posée au haut de la lanterne du bâtiment de l'Hôtel de Ville, 120 livres.

« Pour deux (*sic*) mars et une once d'or pour dorer ladite fleur de lis, 595 livres.

« Pour celluy qui a bruny et mis on couleur ladite fleur de lis et le pied destal posé au-dessus, le pied destal de la loge de l'hôtel de ladite ville, et fourniture, 100 livres.

« Pour la cloche posée au hault de la lenterne de lad. ville, payé 3,300 livres [4]. »

Compte de 1609-1611.

« Payé à Antoine Le Moine, fondeur ordinaire de l'artillerie de France, avec lequel messieurs les prevost des marchands et eschevins de ladite ville ont convenu et fait marché à faire la fonte d'une cloche pour l'orloge de l'hôtel de ladite ville de cinq pieds de diamettre, et de hauteur et eschantillon convenable pour estre sonnée d'un ton plus bas que l'orloge du palais, et fournir par icelluy Le Moine dudit métail et autres estoffes qu'il conviendra pour la composition d'icelle cloche, livrée à ses risques, périls et fortunes dans la porte dudit hôtel de ville, moyennant le pris et somme de 60 livres pour chacun cent pesant; laquelle cloche pèse 7,000 livres, ce qui fait 4,200 livres tournois; ledit marché fait le 4 février 1609.

1. *Biblioth. nation.*, nouv. acquisit., fr., vol. 9243, f. 103. — Ce précieux recueil du XVIIe siècle contient d'assez nombreux extraits inédits de comptes de Ville de Paris de 1413 à 1647, dont les originaux n'existent plus.

2. En 1846, Le Roux de Lincy déplorait déjà leur perte dans son *Histoire de l'Hôtel de Ville de Paris.*

3. *Bibl. nat.*, nouv. acq., fr., vol. 3243, f. 117.

4. *Ibid.*, f. 155.

Ladite cloche a esté visitée et eschantillonnée par plusieurs maistres fondeurs, en présence de Me Pierre Guillen, maistre des œuvres de la ville, suivant leur certifficat du 5 février 1610 [1]. »

Compte de 1611-1613.

« Appert marché avoir esté fait le 13 février 1608 pour 12 collonnes de pierre posées audit hôtel de ville du cotté de la place de Grève, à 1,200 livres.

« Pour l'élévation de l'architecture et sculpture pour le cadran dudit hôtel de ville, suivant le marché du 7 février 1612, 2,330 livres.

« Pour la construction d'un grand manteau de cheminée dans la grand salle de l'hôtel de ladite ville, suivant le marché du 30 mars 1613, 3,000 livres.

« Pour les mouvements de l'orloge dudit hôtel de ville, suivant le bail du 24 janvier audit an, 3,000 livres.

« Pour la montre et cadran de l'orloge dudit hôtel de ville, 500 livres.

« Au sculpteur pour avoir dressé les desseins dudit cadran et montre, 30 livres.

« Pour le tableau pour mettre à la cheminée de la grand salle, 400 livres.

« Pour l'estimation de ce qui a esté pris de l'hopital du Saint-Esprit pour construire le pavillon neuf dudit hôtel de ville, suivant le contrat du 5 may 1608, 5,000 livres [2]. »

Compte de 1619-1621.

« Pour la construction des voutes de la cour de l'hôtel de ville, 15,600 livres.

« Payé à Louis Bobrun, peintre ordinaire de la ville, 100 livres, suivant le mandement de messieurs du 11 aoust 1620, pour un tableau où est representée la figure de Notre-Seigneur, où mesdits sieurs sont peints et representez, lequel est mis à la chapelle de l'hôtel de ville [3].

« Pour autres ouvrages de peinture en ladite chapelle, 200 livres, et pour autres, 600 livres [4]. »

Là s'arrêtent les renseignements de notre manuscrit sur l'histoire architecturale de l'ancien hôtel de ville.

BERNARD PROST.

1. *Ibid.*, f. 156 r° et v°.

2. *Ibid.*, f. 158 r° et v°.

3. Le Roux de Lincy (*Histoire de l'Hôtel de Ville de Paris*, p. 44) cite une autre commande de tableau faite par la ville au même artiste en 1624. L. Bobrun était « peintre ordinaire de la reine ». V. le *Dictionnaire* de Jal, p. 133-134.

4. Manuscrit cité, f. 161 v°, 162 v°.

LE MOUVEMENT DES ARTS

EN

ALLEMAGNE ET EN ANGLETERRE

Une Histoire de l'École de peinture de Nuremberg. — La Question Rembrandt. — Un article de M. Bode sur le Musée de Berlin. — Les Sculptures de Bamberg. — Les *Ambassadeurs*, de Holbein, à la National-Gallery.

'ai consacré à M. Henry Thode la plus grande partie de mon dernier *Mouvement des Arts*. L'éminent directeur du Musée Stœdel avait cru découvrir trois tableaux de Dürer : j'ai signalé le fait, j'en ai marqué l'importance, et je me suis ensuite permis de soutenir que M. Thode n'avait peut-être pas appuyé sur des preuves définitives l'attribution à Dürer des trois tableaux en question. Mais l'œuvre authentique de Dürer est déjà assez riche pour que nous nous consolions aisément de ne pouvoir pas l'enrichir davantage; et j'ai en revanche essayé de montrer que M. Thode avait rendu à la critique d'art un précieux service en tirant de l'ombre, pour les mettre au premier rang, trois peintures admirables.

C'est encore à M. Thode que je vais consacrer la plus grande partie de cette causerie. Mes lecteurs m'excuseront lorsque je leur aurai dit que M. Thode, vers le même temps où il s'efforçait d'agrandir la liste des ouvrages de Dürer, a publié chez l'éditeur Keller, de Francfort, un gros livre sur l'*École de peinture de Nuremberg*, depuis les origines jusqu'à Dürer, et que ce gros livre est, sans contredit, un des plus importants travaux de la critique d'art allemande depuis au moins une vingtaine d'années.

Ce livre est un produit important de la critique d'art allemande contemporaine, d'abord, à cause du sujet qu'il traite. L'École de peinture de Nuremberg, du XIVe à la fin du XVe siècle, a été un foyer d'art si intense, et d'une action si constante, que je ne connais pas en Allemagne d'école pouvant lui être comparée. L'École de Cologne a donné plus de chefs-d'œuvre; mais ses chefs-d'œuvre ont été des manifestations plus individuelles, et sa durée a été moins longue, et puis enfin elle n'a pas eu cet étonnant caractère de continuité, de lente et graduelle évolution, qui apparaît, pour peu qu'on suive l'histoire de l'École de Nuremberg depuis

le maître de l'*Autel Imhof* de Saint-Laurent jusqu'à Dürer, et encore par delà Dürer, jusqu'aux Beham, à Schæufelein et à Altdorfer.

L'École de Nuremberg a donné moins de chefs-d'œuvre que l'École de Cologne, qui en a donné autant et plus, à mon sens, que n'importe quelle école locale de Belgique et d'Italie. Mais il y a à Nuremberg, à Heilsbronn, à Munich, aussi à Paris, un total d'une dizaine de peintures de Nuremberg que j'admire infiniment pour la grandeur tragique de leur composition, la profonde vérité de leur expression, et leur singulier mélange de formes flamandes, d'émotion allemande et de goût italien.

Et je ne suis point seul à les admirer. Je ne parle pas des contemporains, des peintres allemands du Nord et du Midi, et des Belges et des Vénitiens qui tous vénéraient Nuremberg comme une cité sainte. Mais à ceux qui gardent encore l'ancienne habitude de mépriser la peinture allemande en général et celle de Nuremberg en particulier, je conseille de faire l'année prochaine le voyage de Bayreuth, en passant par Munich et par Nuremberg. Ils verront comme les nouvelles générations françaises sont prêtes à comprendre, ou tout au moins à aimer cette peinture naguère dédaignée : eux-mêmes, — j'en ai eu plusieurs exemples récents, — eux-mêmes, guidés à leur insu par un souffle nouveau, s'étonneront de ne pouvoir plus trouver aussi ridicules les compositions attribuées à Wolgemuth. Oui, il y a là un art d'une originalité incontestable, un grand art sincère et passionné, un art qui a directement produit Dürer, et dont Dürer n'est pas, sous plusieurs points de vue, le meilleur représentant : car si aucun de ses maîtres ne lui est comparable pour la perfection du métier, ni pour ce qu'on peut appeler l'*intellectualité* de l'expression, tel d'entre eux a eu un sens plus profond de l'unité de composition, tel autre, qui pourtant jamais n'avait traversé les Alpes, a su concevoir un idéal plus heureux de la beauté formelle.

L'école de peinture de Nuremberg serait depuis longtemps fameuse dans l'Europe entière, sans la manie qu'ont eue les Allemands, depuis Winckelmann et Lessing, de mépriser *a priori* leur art national. J'éprouve toujours une certaine irritation à songer que tous les critiques d'art allemands s'épuisent en efforts pour fixer les dates exactes de la naissance, de la dernière ribotte de Benjamin Cuyp ou de Miense Molenaer, tandis qu'il y a eu dans leur pays trois siècles d'art dont ils s'obstinent à ne rien savoir.

Encore s'est-il trouvé quelques excentriques, comme Hotho ou M. Scheibler, pour s'occuper de l'École de Cologne et des écoles du Rhin. Mais l'École de Nuremberg est toujours restée inexplorée. Quelques pages de Waagen, quelques pages de Vischer, voilà les seules sources de renseignements que nous possédions sur son histoire. Les catalogues des musées ne connaissaient absolument, pour toutes les peintures de Nuremberg antérieures à Dürer, que deux désignations : lorsque les peintures avaient une apparence trop archaïque, on les attribuait à l'*Ancienne École franconienne;* lorsqu'elles paraissaient dater de la seconde moitié du xv[e] siècle, on les attribuait à *Michel Wolgemuth*. Je n'oublierai jamais l'impression que j'ai eue lorsque je suis allé à Nuremberg pour la première fois : j'ai vu tant de tableaux attribués à Wolgemuth, et des tableaux si profondément différents les uns des autres, que, longtemps après, le souvenir m'a hanté de ce fantastique Wolgemuth, qui sans doute s'amusait à dérouter ses admirateurs en changeant de manière pour chacun de ses tableaux. Et cette effarante impression, tous ceux qui vont

aujourd'hui à Nuremberg doivent l'éprouver comme moi : et le nombre des peintures attribuées à Wolgemuth ne cesse point de grandir.

Ainsi le livre de M. Thode a une importance considérable parce qu'il est un premier effort pour mettre un peu d'ordre et de lumière dans l'histoire de l'École de Nuremberg. Au lieu du chaos que l'on trouvait jusqu'ici, on a désormais devant soi un système historique complet, un classement chronologique des peintures de l'école, une délimitation des périodes successives; et aussi un groupement des œuvres semblables, et aussi l'indication de quelques noms. Sur ce dernier point comme sur plusieurs autres, on peut reprocher à M. Thode d'avoir été trop affirmatif : car les résultats de son enquête ne peuvent évidemment être admis qu'à titre provisoire. Mais j'avoue que je lui sais gré, plutôt, d'avoir affirmé ses hypothèses avec cette carrure : désormais les critiques auront pour leurs études une base très nette. Qu'ils approuvent ou qu'ils rejettent les attributions de M. Thode, ils n'auront toujours plus qu'à contrôler ses recherches. Ils corrigeront son livre; du moins auront-ils enfin quelque chose à corriger, au lieu de se débattre à tâtons dans la nuit.

Je sais gré à M. Thode d'avoir été affirmatif, et d'avoir hardiment attaché tels noms de peintres à tels groupes de tableaux, sans avoir pour cela d'autres preuves que la simple probabilité d'une concordance dans les dates. C'est à ce prix seulement qu'il a pu faire de son livre ce qu'il en a fait : une véritable résurrection d'une école de peinture. Et ce n'est pas son moindre mérite d'avoir essayé de donner à son œuvre cette portée littéraire. Les plus consciencieuses énumérations n'auraient pas aussi bien mis en relief les diverses époques, ni marqué aussi nettement l'évolution des styles, que cette méthode de narration historique, où il a voulu s'attacher. C'est la seule méthode qui convienne à un premier déblaiement; le contrôle des menus détails ne peut venir qu'après. Et comment M. Thode, au contraire de ses compatriotes, sait faire circuler l'air de la vie autour des figures qu'il ressuscite, comment il se soucie toujours de reconnaître dans leurs œuvres les traits de leur personnalité, comment enfin il ne se croit jamais dispensé de bien écrire et de donner de l'agrément à ce qu'il écrit : tout cela je l'ai dit déjà lorsque j'ai eu l'occasion de signaler ses travaux précédents. Son livre sur l'École de Nuremberg est un énorme effort historique, quelque chose comme ce que sera, le jour où quelqu'un osera enfin l'entreprendre, l'histoire de la peinture française du Moyen Age et de la Renaissance; et son livre est aussi une très agréable composition, aussi intéressante vraiment que le récit de voyage d'un explorateur, avec la variété de son sujet et l'ingéniosité de ses hypothèses.

Je voudrais maintenant indiquer les résultats principaux de ce beau travail.

On ne peut imaginer situation plus nette que celle où se trouvait M. Thode au début de ses recherches. Il avait d'une part une foule de peintures éparses dans les églises et les musées, toutes œuvres dont personne jusque-là ne savait rien, ni à quelle époque elles avaient été peintes, ni par qui; et d'autre part les chroniques de la ville de Nuremberg lui fournissaient une énorme quantité de noms de peintres, avec l'indication de telle ou telle année où il leur était arrivé quelque chose, admission à la maîtrise, mariage, payement d'une commande, etc. Sur la destination, le sujet et le style des tableaux exécutés par ces peintres, les documents ne lui disaient rien, ou à peu près. Il s'agissait donc, pour lui, de retrouver autant

que possible un lien entre ces peintures dont on ne connaissait pas les peintres, et ces peintres dont on ne connaissait pas les peintures. C'était bien, comme on voit, une situation nette, mais d'autant plus embarrassante qu'elle était plus nette.

I. Pour ce qui est du xive siècle, M. Thode n'a pas même essayé de confronter les noms cités dans les chroniques avec les rares tableaux que l'on a conservés. Il s'est contenté de montrer que dès le milieu du xive siècle, il y avait à Nuremberg une école de peinture absolument distincte de l'École de Cologne et de l'École de Prague. Déjà dans les fresques du château de Forchheim, datant des premières années du siècle, il a retrouvé le type qui appartient en propre à l'École franconienne : un type trapu, avec un visage osseux et un grand nez très saillant. Le même type se retrouve dans la peinture la plus importante qui nous soit restée de cette période primitive : le grand *Christ au Donateur* de l'église du cloître de Heilsbronn, qui doit dater de 1350 à 1360. La technique y est encore très imparfaite : mais on y sent un goût presque italien de la grande composition expressive, en même temps qu'un premier effort d'observation et d'individualisation.

II. Dans les premières années du xve siècle, l'École de Nuremberg se distingue plus nettement encore des autres écoles allemandes. C'est de cette période que datent cinq ouvrages d'une importance capitale, classés de la façon que voici par M. Thode, à grand renfort de documents historiques et d'inférences critiques : la *Vierge aux Trois saints* (Autel Deichsler) du Musée de Berlin (vers 1410), le *Couronnement de la Vierge* (Autel Imhof) de l'église Saint-Laurent de Nuremberg (entre 1418 et 1420), le *Crucifiement* (Autel de Bamberg) du Musée national de Munich (1429), la *Vierge avec l'Enfant* (Vierge de la famille Imhof) de l'église Saint-Laurent, enfin, dans la même église, les volets peints de l'*Autel*, en bois sculpté, de *Saint-Déocar* (1430 à 1440).

Ces cinq peintures avaient depuis longtemps attiré l'attention des chercheurs ; mais chacune avait été considérée isolément et classée de la façon la plus arbitraire, tantôt parmi les œuvres du xive siècle, tantôt parmi celles du xve. M. Thode a eu le mérite de fixer approximativement leur succession chronologique, et de les réunir en un groupe, y ajoutant une vingtaine de tableaux moins importants, dispersés dans les églises et les musées de la Bavière. Oui, ces cinq peintures datent des quarante premières années du xve siècle : elles constituent, après les tentatives encore bien indécises de la fin du siècle précédent, la première grande époque de l'histoire de la peinture franconienne. C'est une époque d'idéalisme, de recueillement pieux, de mystique pureté. Comme les œuvres de la première École de Cologne, de maître Guillaume et de maître Étienne, ces tableaux dénotent une aversion pour tous les mouvements violents; même dans la grande *Crucifixion* de Munich, les personnages sont immobiles; les gestes et les expressions des visages témoignent d'émotions tout intérieures ; et, toujours comme dans les premières peintures de Cologne, la tendresse et la foi se retrouvent jusque sur les traits des bourreaux. Au point de vue de l'intention générale et du sentiment, ces peintures sont ainsi l'équivalent exact des œuvres de l'ancienne École de Cologne, leurs aînées de dix ou vingt ans. Au point de vue de la beauté formelle des figures, de la profondeur des expressions, et de l'habileté technique, elles leur sont de beaucoup inférieures : on est forcé de les trouver laides, en comparaison de la radieuse

élégance des femmes de l'*Autel de Sainte-Claire* et de la *Vierge* du Musée à Cologne, pour ne rien dire des *Vierges* d'Étienne Lochner, le seul peintre avec Jean de



DESCENTE DE CROIX, FRAGMENT D'UN RETABLE PEINT PAR HANS PLEYDENWURFF

(Collection de M. G. Crombez, à Paris.)

Fiesole qui ait eu l'intuition de la pureté céleste. Mais les peintures de Nuremberg sont très supérieures à celles de Cologne et en général de toutes les écoles allemandes sous le point de vue de la personnalité des figures. Les Vierges que

l'on y voit ont beau être immobiles et garder les yeux baissés; ce sont des femmes réelles, vivantes, empruntées à la nature et non pas à l'imagination. Et davantage encore les figures d'hommes : avec leurs longs nez, leurs cheveux touffus et leurs grandes barbes, elles nous apparaissent comme des portraits de bourgeois de Nuremberg.

Ces cinq peintures, et toutes celles que leur ajoute M. Thode, répondent évidemment à la même conception artistique, et proviennent de la même époque. Mais M. Thode affirme de plus qu'elles ont eu toutes le même auteur, et il croit que cet auteur doit avoir été un certain MAITRE BERTHOLD, sculpteur et peintre, que les documents représentent comme l'artiste le plus estimé de la ville pendant la première moitié du XVe siècle. Que le nom de maître Berthold, soit, en effet, le meilleur pour classer dans le souvenir ce groupe de peintures, je le reconnais volontiers : si les peintures en question sont toutes du même maître, c'est, en toute probabilité, de maître Berthold qu'elles sont. Mais je ne peux me faire à l'idée qu'elles proviennent toutes de la même main. La *Crucifixion* de Munich, par exemple, ne me paraît pas ressembler autant que le croit M. Thode à l'*Autel d'Imhof* et à la *Vierge avec l'Enfant*, de l'église Saint-Laurent. L'*Autel Deichsler*, de Berlin, dont la parenté est incontestable avec l'*Autel Imhof*, se distingue pourtant par des détails de facture qui rendent difficile l'hypothèse d'une origine commune. M. Thode a bien prouvé que l'*Autel Deichsler* est antérieur à l'*Autel Imhof;* mais je continue à croire qu'il y a là deux maîtres différents. Je crois, en vérité, que parmi les cinq tableaux que j'ai nommés, il n'y en a pas deux qui soient de la même main. M. Thode a parfaitement montré leur succession chronologique et comment chacun est un progrès sur le précédent : mais chacun me paraît le chef-d'œuvre d'un peintre particulier; et entre ces cinq peintres se répartissent également les œuvres secondaires relevées par M. Thode.

Mais je répète encore que, dans l'état présent de la question, ces querelles de détail n'ont aucune importance. Il suffit que M. Thode ait mis à part toutes les œuvres d'une école très distincte, et qu'il en ait clairement caractérisé les tendances. Il a fait mieux encore : il a montré aussi sous quelles influences cette école s'était constituée : il y a marqué les traces d'une double action, exercée à la fois par l'art primitif de Cologne et par l'art primitif de l'Italie. Cette dernière action a-t-elle été directe ; s'est-elle faite par l'intermédiaire des peintres de Prague, élèves eux-mêmes de peintres italiens? Il est du moins certain que l'*Autel Imhof*, et davantage encore la *Vierge avec l'Enfant* rappellent, de trop près, pour que l'on puisse s'en tenir à l'hypothèse d'une simple coïncidence, les peintures des premiers quattrocentistes italiens, de Gentile da Fabriano en particulier.

III. Après le premier groupe, auquel rien ne nous empêche de laisser comme étiquette le nom de Maître Berthold, M. Thode distingue un second groupe, dont il place la date entre les années 1440 et 1450. Les chefs-d'œuvre de ce second groupe sont le tableau à volets de l'église Notre-Dame de Nuremberg, connu sous le nom de l'*Autel Tucher*, et une grande *Vierge* de l'église du cloître de Heilsbronn. A ces deux tableaux aussi M. Thode a rattaché de nombreux tableaux de moindre importance; mais ce sont ces deux-là qu'il convient de mettre hors de pair; tous deux sont dignes de figurer parmi les œuvres les plus fortes et les plus géniales de la peinture primitive du XVe siècle.

L'idéalisme de Maître Berthold a complètement disparu : il a été remplacé par une préoccupation tout à fait extraordinaire de l'expression individuelle, et d'une expression passionnée, presque tragique. Je ne connais pas de composition plus poignante dans sa simplicité que l'*Autel Tucher,* avec ces petits corps ramassés et ces rudes visages, se dessinant sur un fond d'or ouvragé. Il n'y a point de mouvements, les scènes sont à peine indiquées; mais chacun des traits des personnages, chacun de leurs gestes exprime un état particulier de l'âme, et pas une des figures ne ressemble aux autres. L'individualisme est plus fort ici qu'il ne sera même dans les compositions de Dürer : et pour n'être point beaux, les types sont marqués avec une sobriété et une aisance magistrales. Plus admirable encore est la grande *Vierge* de Heilsbronn, la noble douceur de son expression s'allie avec une très réelle beauté de formes et d'attitude. C'est vraiment *Marie reine des cieux;* et les petits personnages agenouillés qu'elle protège sous les plis de sa longue robe, expriment, chacun d'une façon différente, un sentiment commun de reconnaissance et de foi. J'ajoute que le dessin et la couleur sont, cette fois, absolument d'un maître; les plus habiles Italiens de ce temps n'auraient pu faire mieux.

M. Thode rapporte au même peintre ces deux belles peintures : je crois qu'il a raison et qu'il a raison aussi de lui rapporter diverses peintures de Nuremberg où le désir de l'expression individuelle est souvent poussé jusqu'à la caricature. Oui, nous sommes là en présence d'une personnalité très saillante, et assez originale pour être distinguée de ses imitateurs; et la personnalité de ce peintre est si entièrement dominée par la recherche de l'expression individuelle que rien n'empêche de lui attribuer les expressions les plus basses aussi bien que les plus nobles.

Mais ce maître si original, de quel nom l'appeler? M. Thode croit avoir trouvé son nom. Il prétend, en effet, que l'auteur de l'*Autel Tucher* et de la *Vierge* de Heilsbronn est aussi l'auteur d'une *Crucifixion* du Musée de Vienne, qui porte la très authentique inscription suivante : *D. Pfenning,* 1449, *als ich chun* (comme je puis). Pfenning, tel serait donc le nom du peintre de cette seconde période.

Mes lecteurs daigneront-ils m'excuser de discuter comme je fais, au lieu de les leur exposer simplement, les affirmations de M. Thode? J'ai profité d'un récent voyage en Allemagne pour revoir, un à un, son livre à la main, tous les tableaux dont il a parlé; et c'est ce qui me donne aujourd'hui cette assurance sur des questions où j'aurais été, sans lui, parfaitement incapable de me reconnaître.

Je crois donc, sur ce point particulier, que M. Thode s'est trompé en attribuant au Pfenning du Musée de Vienne l'*Autel Tucher* et la *Vierge* de Heilsbronn. La *Crucifixion* de Pfenning, — M. Thode lui-même en fait l'aveu, — est une œuvre d'une expression très peu calme et très passionnée. Elle ressemble davantage aux *Crucifixions* de l'École de Maître Guillaume qu'à ces tragiques peintures du maître franconien. Ce Pfenning était-il seulement de Nuremberg? Rien ne l'indique. Vainement on chercherait son nom dans les chroniques de la ville. Non, les deux tableaux de l'église Notre-Dame et de l'église d'Heilsbronn ne sont pas de Pfenning : ils sont d'un peintre autrement original et puissant, de l'un des maîtres les plus personnels de toute l'histoire de la peinture. Et pour son nom, cela n'importe : qu'on prenne un nom quelconque dans la liste des peintres nurembergeois mentionnés à cette époque.

Du moins M. Thode l'a-t-il ressuscité, et mis en plein relief; et c'est lui aussi

qui a marqué sa véritable place dans l'histoire, tandis que les critiques précédents attribuaient volontiers l'*Autel Tucher* à un peintre du XIVe siècle.

Les œuvres rangées sous le nom de Maître Berthold témoignent d'une influence de Cologne et d'une influence italienne. Sous quelle influence s'est formé le style du maître de l'*Autel Tucher?* M. Thode aurait répondu à cette question mieux encore qu'il ne l'a fait s'il ne s'était pas embarrassé de son Pfenning. Le tableau de Pfenning porte la même devise que portent les tableaux de Jean Van Eyck : mais que Pfenning ait connu ou non les maîtres flamands, le peintre de l'*Autel Tucher* les a certes toujours ignorés. Il a secoué tout à fait, aussi, l'influence de Cologne ; mais je crois, en revanche, qu'il a étudié plus encore que ses prédécesseurs les œuvres de l'École de Prague. Son *Saint Augustin* rappelle singulièrement les têtes de saints du Bohême Théodoric, au Musée de Vienne; et ces formes courtes et ramassées qu'il peint, et le réalisme de ses expressions, et sa façon même de dessiner les plis des vêtements, ce sont autant de traits qui le rattachent à la première école issue en Allemagne de l'art italien.

IV. En 1450 une révolution se produit dans l'École de Nuremberg. L'art nouveau des Van Eyck et de Rogier Van der Veyden y pénètre, après avoir déjà pénétré à Cologne et dans les pays rhénans. Désormais tous les peintres franconiens, qu'ils fassent eux-mêmes le voyage des Flandres, ou qu'ils restent dans leur pays, pratiquent les nouvelles méthodes, et en même temps imitent le style des Flamands, tant pour le choix des sujets et leur composition que pour le dessin et le coloris. De 1450 à 1500 pas une œuvre de l'École de Nuremberg n'échappe à cette influence flamande. Et c'est pour être tous plus ou moins inspirés de maîtres flamands que tous les tableaux de cette époque ont été jusqu'à présent attribués à un même peintre, Michel Wolgemuth. Il ne s'agissait plus maintenant que de démêler, parmi ces tableaux des groupes d'œuvres semblables, et de classer autant que possible ces groupes divers suivant leur succession chronologique. C'était la partie la plus difficile de l'entreprise de M. Thode : c'est celle où il a le plus heureusement réussi.

Dans un article déjà assez ancien sur les *Peintres primitifs allemands*, publié dans la *Revue des Deux-Mondes*, j'avais dit mon étonnement de la diversité des œuvres attribuées à Wolgemuth, et indiqué un premier classement qui me paraissait s'imposer. A un peintre élève de Rogier Van der Weyden, mais encore tout imprégné des vieilles traditions nationales, j'avais attribué la grande *Crucifixion* du Musée de Munich et une autre grande *Crucifixion* du Musée de Nuremberg; j'avais attribué à un peintre plus jeune, sans doute élève du précédent, les tableaux du Musée de Munich, en particulier une *Crucifixion* et une *Descente de Croix*, qui formaient autrefois l'*Autel de Hof;* enfin les tableaux, plus petits et traités plus minutieusement, de l'*Autel Peringsdorfer*, au Musée de Nuremberg, m'avaient paru provenir d'un troisième peintre, élève des deux autres, mais soumis aussi à l'influence des nouveaux maîtres flamands et hollandais, en particulier de Thierry Bouts. Cette classification se retrouve dans le livre de M. Thode, à peu près entièrement telle que je l'avais donnée : je n'avais pas eu d'ailleurs grand mérite à la donner, car elle était évidente; elle apparaissait à quiconque voulait prendre la peine de regarder. L'essentiel était de l'appuyer sur des preuves précises, de rattacher à ces trois groupes de peintures les diverses peintures d'ordre secon-

daire qui s'y rapportaient, de compléter le classement en indiquant les peintures de la même époque qui n'étaient d'aucun de ces trois maîtres principaux, enfin,



LE MIRACLE DE SAINT FRANÇOIS, PAR WILHELM PLEYDENWURFF.

(Musée Germanique de Nuremberg.)

dans la mesure du possible, d'établir les noms et les dates de chacun de ces trois maîtres. Et c'est ce qu'a su faire M. Thode.

Je ne le suivrai pas dans le détail de son classement. Sur quelques points j'aurais à différer d'opinion avec lui : mes objections, sans doute, ne le convaincraient pas, et, à coup sûr, elles ennuieraient tout le monde. Aussi me bornerai-je à dire que tous les tableaux de cette période, de 1450 à 1500, se trouvent désormais classés,

rapportés chacun à un groupe particulier, et que, pour la plupart d'entre eux, le classement me paraît définitif.

Ce qui est plus intéressant, c'est de voir comment M. Thode est parvenu à déterminer les noms des trois peintres principaux de la seconde moitié du xve siècle. L'auteur de la *Crucifixion* du Musée de Munich, l'auteur de l'*Autel de Hof*, l'auteur de l'*Autel Peringsdorfer* au Musée Germanique, nous savons désormais comment ils s'appelaient, où et quand ils ont travaillé, et la part qui revient à chacun d'eux dans l'ensemble des œuvres qui nous restent de cette belle époque.

Rencontrant M. Thode à Munich, il y a trois ans, je lui ai signalé une grande *Descente de Croix*, que j'avais découverte dans une collection particulière, et qui m'avait paru provenir de la même main que la grande *Crucifixion* de la Pinacothèque. M. Thode vint voir avec moi cette peinture, que son possesseur attribuait naturellement à Wolgemuth. Il convint comme moi qu'elle était l'œuvre du peintre de la grande *Crucifixion;* il convint aussi qu'elle était son chef-d'œuvre, et le chef-d'œuvre de toute l'École de Nuremberg, et un de plus admirables ouvrages de la peinture religieuse.

Cette *Descente de Croix* est aujourd'hui à Paris, dans la collection de tableaux allemands de M. Georges Crombez. Le dessin que nous publions de la partie centrale en montrera l'agencement, mais aucune reproduction ne peut donner l'idée de l'effet de cette énorme composition, de l'expressive grandeur des attitudes, de l'individualité saisissante des figures, ni de la force du coloris, chaud et nuancé comme dans les peintures de Venise, ni de la magistrale sûreté du dessin. Le corps du Christ, les mouvements des deux hommes qui le descendent de la croix, les gestes et les expressions de saint Jean et des femmes agenouillées à la gauche du tableau, tout cela forme un ensemble d'une noblesse de lignes et d'une émotion singulières. Et plus étonnantes encore sont, sur la droite, les figures d'un vieillard et d'une femme, deux portraits si vivants et si personnels qu'on serait tenté de les attribuer à Dürer.

Cette *Descente de croix*, pourtant, et les deux Crucifixions de Munich et de Nuremberg, qui sont incontestablement des œuvres du même maître, se rattachent encore par plus d'un trait à la vieille École de Nuremberg. Leur auteur a connu l'art de Rogier Van der Weyden, mais il a concilié l'influence flamande avec les traditions de sa patrie. Il s'est soucié avant tout de l'ensemble; il a conservé en guise de ciel le fond d'or de ses prédécesseurs, et son paysage est si sommaire que peut-être a-t-il laissé à quelque élève le soin de le peindre. Dans la *Crucifixion*, le paysage est beaucoup plus intéressant, et pour le dessin des figures aussi l'influence flamande se fait sentir davantage. Mais il suffit de comparer cette *Descente de Croix* et cette *Crucifixion* à la *Descente de Croix* et à la *Crucifixion de l'autel de Hof*, pour apercevoir aussitôt qu'elles leur sont antérieures, et que le peintre de l'autel de Hof s'est inspiré de l'œuvre de ses prédécesseurs, en même temps qu'il a continué à étudier l'art de Rogier Van der Weyden.

Sur la *Crucifixion* de Munich on a cru naguère découvrir les deux initiales J.P. Mais à supposer que ce fussent vraiment les premières lettres du nom du peintre, on était fort en peine d'en tirer parti. Or, voici que M. Thode a découvert qui était ce J. P. Il a établi, en effet, que la grande *Descente de Croix* de la collection Crombez provenait de l'église Sainte-Élisabeth de Breslau, où elle avait fait partie

d'un énorme retable, commandé, en 1462, par les administrateurs de l'église, à un peintre de Nuremberg, Hans ou Johannes Pleydenwurff. Hans Pleydenwurff, voilà donc, malgré l'embarras qu'on pourra trouver pour s'habituer à ce nom, le nom du premier en date et du plus génial des peintres de Nuremberg dans la seconde moitié du xve siècle. C'est lui qui a introduit dans l'art de son pays la technique et les traditions flamandes, qui désormais vont, jusqu'à Dürer, transformer de plus en plus l'ancien art franconien. M. Thode lui attribue dix peintures; quatre, du moins, sont à coup sûr son œuvre, les quatre plus belles peintures de l'École tout entière : la *Descente de Croix*, les deux Crucifixions et un portrait du *Chanoine Schönborn*, au Musée Germanique, merveilleux morceau, digne en tout point de Dürer.

Hans Pleydenwurff est nommé pour la première fois par la chronique de Nuremberg en 1451. Il est mort en 1472, jeune encore sans doute; sa veuve a épousé l'année suivante son élève et compagnon Michel Wolgemuth, et a vécu jusqu'aux dernières années du siècle.

V. Michel Wolgemuth paraît avoir été un personnage très entreprenant; directeur d'une fabrique de peinture, de sculpture sur bois et de gravure, il s'occupait d'obtenir des commandes, mais laissait ensuite à ses élèves le soin de faire l'ouvrage commandé. M. Thode a su de la façon la plus ingénieuse, déterminer la part spéciale qui lui revient dans les travaux de son atelier. A trente ans d'intervalle, en effet, en 1479 et en 1509, Wolgemuth a exécuté, en compagnie d'un aide, deux ouvrages très importants : le maître-autel de l'église Notre-Dame de Zwickau et le maître-autel de l'église de Schwabach. Dans l'autel de Zwickau, une partie des peintures dénote la main d'un exécutant assez maladroit, et encore tout dévoué au vieux style primitif; dans l'autel de Schwabach, une partie des peintures est l'œuvre d'un imitateur de Dürer. Et dans l'un comme dans l'autre des deux autels, on retrouve une partie pour ainsi dire commune : ce sont les mêmes figures, traitées de la même façon, dans un style manifestement inspiré de Hans Pleydenwurff et de Rogier Van der Weyden. Cette partie commune aux deux autels, c'est la partie qui revient en propre à Michel Wolgemuth. D'après elle M. Thode a pu dresser le catalogue des principales peintures du maître : qu'il nous suffise de citer l'*Autel de Hof*, l'*Invention de la Croix* à l'église Saint-Laurent, et le maître-autel de l'église de Hersbrück.

VI. Tout le reste est œuvre d'aides et d'élèves. Et, parmi les employés de Wolgemuth, M. Thode en a distingué un qui, à son avis comme au mien, dépasse de beaucoup le maître en originalité, en science technique, en conscience artistique. C'est l'auteur de l'*Autel Peringsdorfer*, aujourd'hui au Musée Germanique, ou plutôt des petites compositions représentées au centre de cet autel. Il ne faut plus chercher dans cette peinture la grandeur de Hans Pleydenwurff, ni son art des vastes ensembles, ni son sentiment de l'expression; mais au lieu de ces qualités, le jeune élève de Wolgemuth intéresse par la grâce lumineuse de son coloris, la pureté de son modelé, la douceur de ses mouvements, et aussi par je ne sais quelle expression étrange et un peu inquiétante qu'il met, sans grand souci du sujet, sur les traits de ses figures d'hommes. Ces étonnantes figures aux courts cheveux frisés, au long et féminin visage comme d'hermaphrodites, aux membres à la fois allongés et trapus, je croirais volontiers qu'elles ont dû éveiller dans l'âme de Dürer le

goût des expressions bizarres et maladives. Elles annoncent à coup sûr un tempérament très excentrique ; la facture, en revanche, est assez peu originale, telle qu'on peut l'attendre d'un très habile élève de Wolgemuth soumis aussi à l'influence de Thierry Bouts et des luministes flamands.

Et M. Thode a encore découvert le nom de ce troisième peintre. Il s'appelait Wilhelm Pleydenwurff, était fils du maître Hans, et, comme son père, est mort jeune (en 1494). Élève de son beau-père Wolgemuth, il a été appelé par lui à exécuter un grand nombre de travaux importants : c'est lui notamment qui, la chose est connue, a collaboré avec Wolgemuth à l'illustration de la *Chronique universelle* de Schedel. M. Thode a séparé, dans cet ouvrage, les gravures de l'élève de celles du maître ; dans les gravures de l'élève il a reconnu la même main qui avait peint les principaux épisodes de l'Autel Peringsdorfer.

Ainsi il a pu restituer les noms des trois grands peintres qui, pendant la seconde moitié du xve siècle, ont tour à tour introduit et développé à Nuremberg les nouvelles méthodes flamandes. À côté de ces trois grands peintres, il en a ressuscité une dizaine d'autres, contemporains ou de Hans Pleydenwurff comme le gracieux auteur de l'*Autel Loeffelholz* dans l'église Saint-Sebald, ou de Wilhelm Pleydenwurff, comme le peintre des fresques de Goslar, ou de Dürer et de Hans de Culmbach, comme le peintre qui a travaillé avec Wolgemuth à la décoration du maître-autel de Schwabach.

J'avais l'intention, en commençant cette trop longue analyse, de chicaner M. Thode sur quelques-unes de ses classifications. Mais en vérité il sera toujours temps de contrôler le détail de ses découvertes ; et je serai trop heureux si je puis avoir en attendant donné à mes lecteurs une idée de l'importance, de l'intérêt et de la haute valeur de ce travail. Il sera désormais impossible d'étudier les origines et le développement du génie de Dürer sans avoir d'abord approfondi l'ouvrage de M. Thode ; cette considération suffirait, à elle seule, pour me permettre de répéter qu'un tel ouvrage est un produit capital de la critique d'art allemande contemporaine.

* * *

Je n'ai plus guère de place, aujourd'hui, pour analyser comme j'aurais voulu divers autres travaux intéressants, récemment parus. Le plus bel effort des critiques en renom, d'ailleurs, s'est employé cette année à rudoyer le malheureux M. Lautner, qui, au nom de la morale, avait déclaré que les tableaux de Rembrandt étaient l'œuvre de Ferdinand Bol. Dieu me garde d'intervenir dans cette affaire, où mon opinion aurait sans doute l'effet de mécontenter tout le monde. Je me permettrai seulement de rappeler que, parmi les Bol regardés aujourd'hui comme authentiques, un grand nombre portaient, il y a encore cinquante ans, la signature de Rembrandt. Il est à tout le moins baroque de prétendre que Bol ait eu plus de génie que Rembrandt ; et M. Lautner me ferait voir à l'œil nu la signature de Bol sur tel des Rembrandt qu'il lui attribue que je continuerais à ne pas admettre son attribution. Mais ne peut-on pas avouer qu'il y a, entre les diverses manières de Rembrandt, une ou deux manières plus factices, plus spécialement artificielles, plus faciles à imiter que les autres : et quand on ajouterait un point d'interrogation au nom de Rembrandt, dans l'indication des tableaux qui répondent à ces

manières-là, serait-ce diminuer beaucoup l'importance du peintre des *Disciples d'Emmaüs,* de la *Ronde de Nuit,* des *Scènes de la Passion* de Munich, du *Portrait de Saskia* de Dresde et du *Portrait de Femme* du Salon-Carré?

Le directeur de la *Fortnightly Review* a demandé à M. Bode une étude sur l'organisation et les développements du Musée de Berlin. Il y aurait à relever plus



LES AMBASSADEURS, PAR HANS HOLBEIN LE JEUNE.

(National-Gallery, de Londres.)

d'un passage intéressant dans cette étude de M. Bode, non point touchant les œuvres d'art que possède le Musée de Berlin, car M. Bode a lui-même renseigné là-dessus les lecteurs de la *Gazette,* mais touchant les détails matériels de l'organisation, sujet spécialement actuel chez nous par ce temps où l'on s'occupe de nous donner une Caisse des Musées.

M. Bode commence par déclarer qu'une très grande partie des richesses artistiques du Musée de Berlin a depuis longtemps appartenu au Musée : mais tableaux et statues étaient exposés si mal, dans un tel désordre, que personne ne s'avisait

de les venir voir. Pourtant M. Bode avoue que des sommes assez importantes sont mises par l'État à sa disposition pour des achats d'œuvres d'art. La moyenne de la subvention annuelle est de 87,500 francs pour la peinture, et de 67,500 francs pour la sculpture (il ne s'agit actuellement que de la Galerie Nationale ou Musée Ancien). En outre, des subventions extraordinaires sont accordées lorsque se présente une occasion extraordinaire : ainsi on a alloué au Musée de Berlin un million deux cent cinquante mille francs en 1874 pour acheter la collection Suermondt, et en 1885 deux millions quatre cent vingt-cinq mille francs pour acquérir divers ouvrages de peinture et de sculpture.

Quant à des donations particulières, le Musée de Berlin n'en reçoit pour ainsi dire jamais. Et M. Bode déplore aussi l'indifférence de la presse berlinoise pour les progrès du Musée, et la facilité avec laquelle le public berlinois accueille les fantaisies de feu Morelli ou de M. Lautner, ou de quiconque essaie de critiquer l'administration officielle des collections nationales.

Enfin je dois encore mentionner l'indication que donne M. Bode de ce que sera le nouveau Musée de Berlin. Il se propose de disposer les œuvres d'un même temps et d'une même école dans des salles décorées suivant le style de ce temps et de cette école : ainsi il fera placer les œuvres du XVIIIe siècle dans une chambre *rococo*, les Rubens et les Van Dyck dans une chambre *baroque*, les Donatello, les Botticelli, etc., dans une chapelle ou une galerie florentine du Quattrocento. Ce plan a eu l'approbation de feu l'empereur Frédéric II; M. Bode paraît le trouver très heureux. J'avoue que si j'étais à sa place, je préférerais acheter un Rubens de plus, au risque de ne pas avoir de quoi l'exposer dans une chambre *baroque*. M. Bode espère-t-il amener les visiteurs du Musée à se costumer en quattrocentistes florentins pour entrer dans la salle des Donatello? Et si cela n'est pas possible, à quoi bon tous ces décors de théâtre? Croit-il que les œuvres d'art y seront plus belles, ou que les gens que cela aidera à comprendre aient si grand besoin de comprendre?

*
* *

La livraison de novembre du *Magazine of Arts* contient le commencement d'une étude de M. Dickes sur le tableau de Holbein qu'a récemment acquis la National-Gallery. Ce tableau, une des œuvres capitales du maître, représente deux personnages de grandeur naturelle, debout aux deux côtés d'une table où se voient divers instruments singuliers. M. Dickes s'efforce de retrouver les noms et qualités de ces deux personnages, désignés jusqu'ici, faute de plus amples renseignements, sous le nom de *Les Ambassadeurs*. Ce ne sont point, d'après lui, des ambassadeurs, mais bien deux comtes palatins, Henri et Philippe, dont Holbein aurait peint le portrait en Allemagne, dans l'intervalle de ses deux séjours en Angleterre : le tableau, comme l'on sait, porte la date de 1533. Quoi qu'il en soit, le portrait de ces deux hommes fait belle figure à la National-Gallery, et l'on comprend le regret qu'exprime dans son article M. Bode de n'avoir pu trouver les fonds nécessaires pour acquérir au Musée de Berlin ce chef-d'œuvre de la peinture allemande.

T. DE WYZEWA.

BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE DEUXIÈME SEMESTRE DE L'ANNÉE 1891.

I. — ARCHÉOLOGIE.

Les Bronzes émaillés de Mostchina, gouvernement de Kalouga (Russie); par le baron J. de Baye, membre de la Société nationale des antiquaires de France. (Communication faite à l'Académie des inscriptions et belles-lettres, dans la séance du 25 avril 1890.) In-4°, Paris, lib. Nilsson.

Thermes de Dioclétien; par Edmond Paulin. (Restaurations des monuments antiques par les architectes pensionnaires de l'Académie de France à Rome depuis 1788 jusqu'à nos jours, publiées avec les mémoires explicatifs des auteurs sous les auspices du gouvernement français.) Gr. in-f°, Paris, lib. Firmin-Didot et Cie. 220 francs.

Titre rouge et noir.

Les Monuments sabéens et himyarites de la Bibliothèque nationale (cabinet des médailles et antiques); par Hartwig Derenbourg. Avec une héliogravure Dujardin. In-16, Versailles, impr. Cerf et fils. Paris, lib. Cerf.

Papier vergé. Tiré à quelques exemplaires pour les amis de M. Joseph Derenbourg et à 100 exemplaires numérotés.

Crosses du musée Saint-Jean d'Angers; par V. Godard-Faultrier, directeur conservateur du musée archéologique d'Angers. In-8°, Angers, imp. et librairie Germain et Grassin.

Extrait de la *Revue de l'Anjou.*

L'Enseignement de l'archéologie préhistorique en Portugal, en 1890; par Emile Travers. In-8°, Caen, imp. et librairie Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental* (année 1890).

Archéologie. Guide pratique, géographique, historique et chronologique à l'usage des fouilleurs archéologues et de l'enseignement public; par Crépaux-Delmaire. In-8°, Orléans, imprim. Michau et Cie.

Torques à bossettes et à segment mobile accompagnant une ciste dans la sépulture à incinération du tumulus de Reuilly, mémoire lu au congrès des sociétés savantes en 1891 et notes additionnelles par le baron Adalbert de Beaucorps. In-8°, Orléans, librairie Herluison.

Extrait du t. 23 des *Mémoires de la Société archéologique et historique de l'Orléanais.*

Notice sur une aiguière dite Henri II découverte en Berry et sur les ateliers d'Oiron et de Saint-Porchaire; par Ferdinand Chertier. Grand in-8°, Châteauroux, imp. Majesté.

Papier vergé. Encadrements en couleur. Il a été tiré de cette notice 300 exemplaires sur papier de Hollande, et 25 sur papier du Japon, numérotés de 1 à 25.

L'Ecuelle à vin de la famille Poudret, à Poitiers; par Mgr X. Barbier de Montault. In-8°, Poitiers, imprim. Blais, Roy et Cie.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest* du 4e trimestre 1890.

Monographies parisiennes. Un vieil hôtel du Marais, notice; par Adolphe Jullien. In-4°, 20 grav., portraits, pièces historiques, etc. Paris, librairie de l'Art.

Titre rouge et noir. Tiré à 310 exemplaires, dont 10 sur papier du Japon.

Carreaux historiés et vernissés du XIIIe siècle; par A. de Barthélemy. In-8°, Caen, imp. Delesques.

Extrait du *Bulletin monumental* (année 1890).

Le Rocher sculpté de Klang; par Souhesmes. In-8°, Nancy, imp. Crépin-Leblond.

Extrait du *Journal de la Société d'archéologie* (mars 1891).

Les Rues de Paris. Histoire des rues, ruelles, carrefours, passages, impasses, quais, ponts et monuments de Paris (IIIe arron-

dissement); par MM. F. Bloch et A. Mercklein. Dessins inédits hors texte et illustrations sous la direction artistique de M. V. A. Poirson. Grand in-4°, Paris, lib. Nadaud et Cie.

Notice sur divers projets de lecture d'un antiquaire anonyme; par Jules Lair. In-8°, Caen, imp. et librairie Delesques.

Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*, t. XV. Publication de la Société des antiquaires de Normandie, séance publique du 19 décembre 1889.

De l'ancienneté de l'usage des méreaux au chapitre de Saint-Apollinaire de Valence; par Roger Vallentin, A. C. N. de la Société des antiquaires de France. In-8°, Valence, imp. Céas et fils.

Extrait du *Bulletin d'archéologie et de statistique de la Drôme*.

Inventaire des découvertes archéologiques faites pendant l'année 1889 dans le département de l'Allier (8e année); par Francis Pérot. In-8°, Moulins, imp. Auclaire.

Note sur des épées trouvées en Suède et en Norvège; par le baron J. de Baye, membre de la Société française d'archéologie. In-8°, Caen, imprimerie et librairie Delesques.

Terres cuites grecques photographiées d'après les originaux des collections privées de France et des musées d'Athènes. Texte par A. Cartault, professeur à la Faculté des lettres de Paris. In-4°, Paris, librairie Colin et Cie.

Le Marbre de Vieux, discours prononcé à Caen, à la séance publique de la Société des antiquaires de Normandie, le 19 décembre 1889; par Ant. Héron de Villefosse, membre de l'Institut. In-8°, Caen, imp. et libr. Delesques.

La Crypte de Saint-Girons, à Hagetmau (Landes); par Émile Taillebois. In-8°, Caen, imp. et lib. Delesques.

Les Vestiges gallo-romains dans le département des Landes; par M. Émile Taillebois, secrétaire général du congrès archéologique de Dax. In-8°, Caen, imprimerie et libr. Delesques.

Extrait du *Compte rendu du congrès archéologique de France* (session tenue à Dax et à Bayonne en 1888).

Petit Manuel d'archéologie grecque, d'après J. P. Mahaffy, M. A.; par Ferdinand Gache, professeur de seconde, et H. Dumény. In-12, Paris, lib. Klincksieck.

Nouvelle collection à l'usage des classes (13).

Le Devant d'autel de Saint-Maur sur-Loire; par X. Barbier de Montault. In-8°, Angers, impr. et libr. Germain et Grassin.

Extrait de la *Revue de l'Anjou*.

Die Katakombengemälde und ihre alten Copien. Eine ikonographische Studie von Joseph Wilpert. In-4°, Freiburg im Breisgau, Herder.

Mit 28 Tafeln in Lichtdruck.

Kunstdenkmäler im Grossherzogthum Hessen. I. Provinz Starkenburg, Kreis Erbach von Georg Schæfer. In-4°, Darmstadt, Bergstræsser.

Mit 116 Textillustrationen und 23 Tafeln in Lichtdruck.

Der Pasiphae-Sarkophage. Von C. Robert. In-fol., Halle, Niemeyer.

Die Kunst in den Athos-Klöstern. Von Heinrich Brockhaus. In-4°, Leipzig, Brockhaus.

Mittheilungen der prähistorischen Commission der Kais. Akademie der Wissenschaften. Herausgegeben von der Kais. Akademie der Wissenschaften in Wien. In-4°, Wien, Tempsky.

Die Tumuli bei Marz im Oedenburger Comitate. Ungarn. Die Tumuli von Gemeinleborn.

Byzantinische Denkmäler. Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syroägyptischen Kunst. Von Josef Strzygowski. In-4°, Wien, Druck und Verlag der Mechitharisten-Congregation in Wien.

Mit 18 Illustrationen in Text und 8 Doppeltafeln.

Das Kleid des Herrn auf den frühchristlichen Denkmälern. Von A. de Waal. In-8°, Freiburg im Breisgau, Herder.

Mit 2 Tafeln und 21 Textbildern.

Catalog der Sammlungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich, In-4°. Zürich, Ulrich. Theil I-III.

Das Gräberfeld von Reichenhall in Oberbayern geöffnet und beschrieben von Max von Chlingensperg-Berg. In-4°, Reichenhall. H. Bühler.

La Sainte Robe de N.-S. Jésus-Christ à Trèves. Étude archéologique et historique publiée par ordre de Mgr l'évêque de Trèves; par le Dr C. Willems. Traduite par Furcq Raynaud. In-8°, Trèves, Dasbach.

II. — HISTOIRE. — ESTHÉTIQUE.

Histoire de l'art en France depuis les temps les plus reculés jusqu'au XIVe siècle; par Léon Horsin-Déon. In-8°, Paris, libr. Laurens.

Histoire de l'art chrétien, des origines à nos jours (architecture, sculpture, peinture, arts décoratifs, mobilier, musique); par François Bournand. 2 vol. In-8°, avec gravures; Paris, lib. Bloud et Barral.

Histoire de l'art en France; par M. François Bournand. In-4°, avec grav. Paris, lib. Gedalge.

Histoire de l'art chrétien aux dix premiers siècles; par l'abbé F. R. Salmon. In-4°, 609 p. avec figures et planches. Lille, libr. de la Société de Saint-Augustin.

Collection (la) Spitzer. Antiquité, Moyen âge, Renaissance. T. 3. Ce volume contient : l'Orfèvrerie civile, notice par M. Alfred Darcel; les Incrustations sur métal, notice par M. Émile Molinier; la

Verrerie, notice par M. Édouard Garnier; les Vitraux, notice par M. Émile Molinier; la Bijouterie, notice par M. Edmond Bonnaffé; les Grès, notice par M. Arthur Pabst; la Coutellerie, notice par M. Henry d'Allemagne; les Sculptures en buis et en pierre de Munich, notice par M. Arthur Pabst. Les descriptions de ces séries ont été rédigées par M. Émile Molinier. In-f°, grav. et 59 planches. Paris, lib. centrale des beaux-arts.

Anciens artistes aquitains et Peintres officiels du vieux Bordeaux; par Ch. Marionneau, correspondant de l'Institut. 2e édition. In-8°, Bordeaux, imprim. Gounouilhou; libr. de Mme Ve Moquet.

Tiré à 50 exemplaires. Extrait des *Actes de l'Académie nationale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux.*

Association littéraire et artistique internationale (treizième session). Congrès de 1891. Rapport sur un projet de législation en matière de contrat d'édition; par M. A. Ocampo. In-8°, Paris, imprim. Kugelmann.

Association littéraire et artistique internationale. (Treizième session.) Congrès de 1891. De l'état de la propriété littéraire dans les divers pays, notamment dans ceux qui n'ont pas adhéré à la convention de Berne; De la nécessité du maintien des conventions existantes. Rapport de M. F. Baetzmann, ancien commissaire général de la Norvège à l'Exposition universelle de 1889 à Paris. In-8°, Paris, imprimerie Kugelmann.

L'Académie des Beaux-Arts depuis la fondation de l'Institut de France; par le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts. Grand in-16, Paris, imp. et libr. Plon, Nourrit et Cie.

L'Art en Espagne; par Paul Flat. In-18 jésus, Paris, imp. et lib. Lemerre.

Bibliothèque contemporaine.

Die Brixner Malerschulen des XV. und XVI. Jahrhunderts und ihr verhältnis zu Michael Pacher von Hans Semper. In-8°, Insbruck, Wagner.

Mit 15 Abbildungen.

C. Danna e G. C. Chiechio. Storia artistica illustrata del Santuario di Mondovi. 1595-1891. In-8°, Torino, Derossi.

Giorgio Trentra. L'Inferno di Andrea Orcagna affresco che trovasi nel Campo Santo Pisano in relazione coll' Inferno di Dante. In-8°, Pisa, tipographia editrice galileiana.

Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt von Ernst Brücke. Mit 29 holzschnitten von Hermann Paar. In-8°, Wien, Braumüller.

Ximenes E. Sulla storia dell' arte, con particolare riguardo a quella degli ultimi tre secoli. Conferenza letta all' istituto di belle arti delle Marche in Urbino. In-8°, Urbino, Cappella.

Conti. Il Bello nel vero o estetica, Terza edizione nuovamente corretta e aggiunto un capitolo preliminare. In-8°, Firenze, Le Monnier.

Beltrami. Andrea Orcagna sarebbe autore di un disegno per il pulpito nel duomo di Orvieto? In-4°, Firenze.

Essai sur le développement de la peinture de paysage et sur les voyages d'artistes aux xve et xvie siècles dans leurs rapports avec l'histoire de l'art en Belgique. Par Fernand Levieux. In-8°, Bruxelles, Hayez.

Kunstschätze aus Tirol. I. Malerische Innenräume. Texte von J. W. Deininger. In-fol., Wien, Schroll.

P. L. Calore. L'abbazia di San Clemente a Casauria. In-fol., Roma, tipografia dell' unione cooperativa editrice.

Estratto dall' *Archivio storico dell' Arte.* Anno IV. Fascicolo 1.

Malerwerke des 19. Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte. Von F. von Boetticher. In-8°, Dresden, Boetticher.

Der Papstesel. Ein Beitrag zur Kultur- und Kunstgeschichte des Reformationszeitalters. Von Konrad Lange. Mit 4 Tafeln in Lichtdruck. In-8°, Göttingen, Vandenhoeck.

Grauss. Il duomo di Faenza. Memoria tradotta in italiano. In-4°, Faenza, Conti.

Estr. dal periodico : *Der Kirchen Schmuck.*

Annibaldi. Una rivendicazione artistica jesina dopo CCLXII anni (a proposito di un dipinto di Antonino Sarti nel soffitto della cattedrale di Osimo). In-8°, Jesi, Spinaci.

Cronaca dell' esposizione di belle arti, esposizione triennale di Brera 1891. In-4°, Milano, Bellini.

Historia del Alcázar de Toledo por Francisco Martín Arrúe y Eugenio de Olavarría y Huarte. In-4°, Madrid, imp. de infantería de Marina.

Con un artículo necrológico del general D. Eduardo Fernández San Román, escrito por El. Excmo. Sr. José Gómez de Arteche. Edición ilustrada con un grabado de Maura y fotograbados de Castro.

Allgemeine Kunst-Geschichte, von P. Albert Kuhn. In-4°, Einsiedeln, Benziger.

Die Holz-Tektonik Vorder-Asiens in Alterthum und der Hekal mat Hatti. Von Thomas Friedrich. In-8°, Innsbruck, Wagner,

Razzoli. La novella chiesa di S. Leone Magno presso Firenze e l'arte cristiano-italica. In-8°, Quaracchi, tip. del Collegio di S. Bonaventura.

Beiträge zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters. Von J. V. Schlosser. In-8°, Leipzig, Freytag.

L'arti belle in Roma e l'editto Pacca richiamato a vita dal nostro governo.

Edizione seconda accresciuta scritta da F. Barellini. In-8°, Roma, Righetti.

Kleine Galeriestudien von Dr. Theodor Frimmel. In-8°, Bamberg, C. C. Buchner.

Wer ist Rembrandt? Grundlagen zu einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte von Max Lautner. In-8°, Breslau, J. U. Kern.

Die Kunst unzerer Zeit. Redigirt von H. E. von Berlepsch. In-fol., München, Hanfstaengl.

Perina Effigenio. Breve discorso intorno alle condizioni delle arti in Italia dal secolo IV al XIII dell' era volgare. In-8°, Verona, Franchini.

Cavalcaselle. Spigolature tizianesche. In-4°, Roma, tip. dell' Unione cooperativa editrice.

Estr. dall' *Archivio storico dell' arte*. Anno VI, 1.

Ginori Lisci. Il r. commissariato delle antichità e belle arti della Toscana nel suo primo anno di vita. Relazione a S. E. il Ministro della publica istruzione. In-8°, Firenze, tip. dei Minori Corrigendi.

Étude sur les arts plastiques en Belgique, par Louis de Taeye et Edmond-Louis de Taeye. Prix du Roi. In-8°, Bruxelles, E. Bruylant.

III. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

La Science de la peinture; par J.-G. Vibert. In-18 jésus, Paris, librairie Ollendorff.

Il a été tiré à part 20 exemplaires sur papier de Hollande, numérotés à la presse.

Les Peintres illustres; par Fr. Desplantes et Paul Ponthier. 26 gravures. Petit in-f°, Limoges, impr. et libr. E. Ardant et Cie.

La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle ; par P. Gélis-Didot et H. Laffillée, architectes. In-f°, 50 pl. hors texte. Paris, imp. Motteroz; lib. des Imprimeries réunies.

L'ouvrage complet en 6 livraisons, 180 francs. A partir du 1er juillet prochain, le prix sera porté à 200 francs.

Le Jugement dernier de Michel-Ange ; par Émile Ollivier, de l'Académie française. In-8°, Paris, impr. de Soye et fils.

Extrait du *Correspondant*.

Salon illustré. 1891. 4e année. Texte par M. Armand Dayot, inspecteur des Beaux-Arts. In-4°, Paris, impr. Motteroz, libr. Baschet.

Le Salon illustré comprend 4 livraisons. Une de ces livraisons est consacrée au Salon du Champ-de-Mars.

Paris-Salon (1891). (Champs-Elysées), 4e volume de la 2e série ; par Louis Enault. In-8°, Paris, imp. Bernard et Cie.

Le Nu au Salon de 1891 (Champs-Élysées), par Armand Silvestre. (7e volume.) In-8°, Paris, imp. et lib. Bernard et Cie.

Le Nu au Salon de 1891 (Champ-de-Mars); par Armand Silvestre. 8e volume de la collection. In-8°, 32 reproductions en phototypie et une illustration en couleur par Japhet. Paris, imp. et lib. Bernard et Cie.

Livre (le) d'or de J.-F. Millet : par Un ancien ami. Illustré de 17 eaux-fortes originales, dont 10 hors texte, y compris un beau portrait de Millet par Frédéric Jacque. In-4°, librairie Ferroud; Bénézit-Constant.

Tiré à 550 exemplaires numérotés à la presse, savoir : nos 1 à 50 sur papier du Japon, prix : 100 francs; nos 51 à 550 sur papier de Hollande teinté, prix : 40 francs.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés dans les salons de la Société des Amis des arts de Bordeaux (terrasse du Jardin public) le 10 mars 1891. 39e exposition. In-12, Bordeaux, imp. Gounouilhou.

Exposition annuelle de la Société de pastellistes français. (6e année.) In-16, Paris, imp. Ménard et Cie.

Exposition générale de la lithographie à l'École des Beaux-Arts, au bénéfice de « l'Union française pour le sauvetage de l'enfance ». In-8°, Paris, imp. Chamerot.

Guide du Musée de Versailles illustré pour 1891. (Abrégé de l'histoire du palais ; Description des appartements, salles et galeries, dont on rappelle l'ancienne destination, etc.) In-16, Versailles, imp. Cerf et fils.

Catalogue du Musée de Troyes, contenant la description méthodique des objets qui ont servi à la construction et à la décoration des anciens monuments religieux ou civils, publics ou privés. Archéologie monumentale; par M. Louis Le Clert, conservateur de l'archéologie au Musée de Troyes. In-8°, Troyes, imp. Dufour-Bouquot ; au Musée, rue Saint-Loup.

Grenoble artistique en 1890, ou Souvenir de l'exposition grenobloise ; par Paulin de Boissieu. In-12, Grenoble, impr. et librairie Drevet.

Extrait du journal le *Dauphiné*.

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 1er mai 1891. In-18, Paris, imp. et lib. P. Dupont.

Paris-Salon (1891), Champ-de-Mars ; par Louis Enault. (5e vol. de la 2e série.) In-8°, 40 phototypies par les procédés d'E. Bernard et Cie, Paris, imp. et lib. Bernard et Cie.

L'Auvergne aux Salons de 1891 ; par Gabriel

Marc. In-8°, Clermont-Ferrand, imp. Mont-Louis.
Extrait de la *Revue d'Auvergne*.

Salon de 1891. Ouvrage d'art de grand luxe, contenant 100 planches en photogravure. Texte par Antonin Proust. In-4°, p. 1 à 8 avec grav. et pl. Asnières, imp. Boussod, Valadon et Cie, Paris, lib. de la même maison.
Le Salon de 1891 sera publié en 12 livraisons. Ces livraisons ne seront pas vendues séparément. Prix de la souscription aux 12 livraisons sur vélin : 60 francs. Tirages de luxe : 2 exemplaires numérotés, texte et gravures sur japon, 24 épreuves en double sur parchemin avant la lettre, 250 francs ; 10 exemplaires numérotés, texte et grav. sur japon, 24 épreuves en double sur japon avant la lettre, 150 francs ; 525 exemplaires numérotés, textes et grav. sur hollande, 100 francs.

Salon de 1891. Ouvrage d'art de grand luxe, contenant 100 photogravures. Critique par A. Hustin. In-4°, Paris, lib. Baschet.
Le Salon de 1891 paraîtra en 12 livraisons à 5 francs.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins et pastels exposés au château national de Saint-Germain-en-Laye le 1er août 1891. In-16, Saint-Germain-en-Laye, imp. et lib. Krastz.

Une famille de peintres. Horace Vernet et ses ancêtres; par Félix de Bona. In-8°, Lille, librairie de la Société de Saint-Augustin.
Encadrements en couleur.

Musée (le) élégant. Collection historique et artistique, comprenant : 1° les Galeries publiques de l'Europe ; 2° la Russie monumentale et pittoresque; 3° les Reines du monde; 4° la Révolution française; par nos plus célèbres écrivains et nos principaux artistes. « La Révolution française. » 2 vol. In-4°, Paris, lib. de Lamotte Saint-Martin.
L'ouvrage complet, 400 francs.

Traité pratique de la peinture à l'huile (portrait et genre) ; par Karl Robert. In-8°, Paris, lib. Laurens.

Salon de 1891. Relevé de l'église Saint-Andoche de Saulieu (XIIe siècle); par Émile Bobin, architecte. In-8°, Paris, lib. Dujardin et Cie.

Catalogue de l'exposition des arts au début du siècle, ouverte au profit de l'œuvre « Société philanthropique », au palais du Champ-de-Mars, le 9 mai 1891. In-18, Paris, imp. Chamerot.

Catalogue officiel des ouvrages de peinture, sculpture, dessins, gravure, exposés au palais des Arts libéraux (Champ-de-Mars). In-18, Paris, Michels et fils.

Musée de la ville de Pau. Notice et Catalogue; par Ch. Le Cœur, conservateur du Musée, et E. Picot, conservateur-adjoint. 12e édition. In-16, Pau, imprimerie Vignancour.

Marchionni. Guida per il visitatore delle rr. Cappelle Medicee e r. Opificio delle pietre dure in Firenze. In-8°, Firenze, tip. pei minori corrigendi.

Fossati. Il ritratto di Cristoforo Colombo nel museo Giovio. In-8°, Como, Cavalleri.
Estr. dal Corriere della Domenica, 1891, n° 12.

Delmati Joseph. Le portrait du duc d'Urbino par Raphaël dans la collection des comtes Suardi, aujourd'hui Marenzi, de Bergame, avec notes et documents historiques. In-8°, Milan, Bortolotti.

Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg. Herausgegeben von H. E. von Berlepsch und Fr. Weysser. In-fol. Bamberg, Buchner.

Katalog der im germanichen Museum befindlichen Originalskulpturen. In-8°, Nürnberg, Verlag des germanischen Museums.

Architecture, peinture, sculpture. Le guide du jeune touriste ou les œuvres d'art en Belgique. Par G. Montenez. In-8°, Gand, Vanderpoorten.

Circolo artistico padovano. Statuto. In-8°, Padova, Prosperini.

An easy walk through the British Museum or how to see it in a few hours, by Louis Fagan. In-8°, London, Duncan.

A History of the Old water-colour' Society now the royal Society of painters in water colours by John Lewis Roget. 2 vol. in-8°, London, Longmans, Green and Co.

Botti. Catalogo delle rr. Gallerie di Venezia. In-8°, Venezia, Merlo.

Guido Carocci. Parole pronunziate nell' inaugurazione del museo di S. Maria del Fiore in Firenze. In-8°, Firenze, Le Monnier.
Estr. dal giornale *La Nazione* del 4 maggio 1891.

Catalogo del museo di S. Maria del Fiore. In-8°, Firenze, Carnesecchi.

IV. — SCULPTURE.

Hercule combattant (statuette en bronze du Musée des Augustins); par J.-A. Hild. In-8°, Poitiers, imprimerie Blais, Roy et Cie.
Extrait du *Bulletin de la Société des antiquaires de l'Ouest*, du 1er trimestre 1891.

Étude sur les figurines en terre cuite de la Gaule romaine; par J.-Adrien Blanchet. In-8°, 2 planches. Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur. Paris.
Extrait des *Mémoires de la Société nationale des antiquaires de France* (t. 51).

Le Tombeau de Colbert; par Coyzevox et Tuby. (Document communiqué par M. le vicomte de Grouchy.) In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr, Daupeley-Gouverneur.
Papier vergé. Extrait de la *Revue de l'art français* (1891).

Inauguration de la statue de Jean Houdon, le 28 juin 1891. Allocution prononcée par M. Alphonse Bertrand, président de l'Association artistique et littéraire de Versailles, impr. Cerf et fils.

Inauguration de la statue de la Fontaine, à Paris, le 26 juillet 1891. Discours de M. Sully-Prudhomme, de l'Académie française. In-4°, Paris, impr. Firmin-Didot et Cie.

Institut de France.

Inauguration de la statue de Jean Houdon, à Versailles, le 28 juin 1891. Discours de M. le comte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, de M. Gustave Larroumet, de l'Institut. Suivi de : la Comédie à Trianon (vers); par M. Jules Claretie, de l'Académie française. In-4°, Paris, impr. Firmin-Didot et Cie.

Institut de France.

Rapport de M. Penelle, sculpteur, délégué de la chambre syndicale des ouvriers sculpteurs de la ville de Lyon à l'Exposition universelle de Paris en 1889. In-8°, Lyon, impr. Plan.

The Tombs of the Kings of England. By J. Charles Wall. In-8°, London, Sampson Low.

Illustrations by the Author. Engraved by Ford and Wall.

Visconti. Descrizione dei monumenti di scultura antica del museo Ludovisi. In-8°, Foligno, Salvati.

El sepulcro del S. P. Pio IX en la basilaca de S. Lorenzo fuera de los muros de Roma. In-8°, Milán, José.

V. — ARCHITECTURE.

L'Architecture française civile et domestique du XIe au XVIe siècle (moyen âge e Renaissance). Recueil de documents classés méthodiquement, avec tous détails servant à la restitution complète de l'architecture civile et domestique du Moyen Age et de la Renaissance. 600 planches dessinées par P. Gélis-Didot et Th. Lambert, architectes. Publiées par Édouard Rouveyre, éditeur. Paris, Dujardin,

L'Art et le Style en architecture, avec aperçu de l'architecture delphinale, discours de réception à l'Académie delphinale, prononcé par M. Berruyer. In-8°, Grenoble, imp. Allier père et fils.

Papier vergé. Extrait du *Bulletin de l'Académie delphinale* (4e série, t. 4).

Le Salon d'architecture de 1891 ; par Jules Guadet, architecte du gouvernement, professeur à l'École nationale des Beaux-Arts. In-8°, Paris, imprimerie et librairie May et Motteroz.

Extrait du journal l'*Architecture*.(4e année, 1891.)

Architecture et Constructions civiles. Maçonnerie; par J. Denfer, architecte, professeur à l'École centrale. T. Ier. Grand in-8°, avec figures. Paris, librairie Baudry et Cie.

Encyclopédie des travaux publics.

Architectes (les) d'Avignon au XIVe siècle. Documents nouveaux publiés par M. E. Müntz. In-8°, 11 p. Nogent-le-Rotrou, imp. Daupeley-Gouverneur.

Extrait du *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, séance du 14 mai 1890.

Monuments publics d'Orléans. Agrandissement du Musée historique, exécuté en 1890, rue Neuve, par Fournier jeune. In-8°, Orléans, imprim. Michau et Cie.

Campello Della Spina. I restauri del duomo di Orvieto, efficace esempio a quelli di altri insigni monumenti. In-8°, Orvieto, Marsili.

Die Deutsch-Romanische Architektur in ihrer organischen Entwickelung bis gegen Ende des XII Jahrhunderts dargestellt von Carl Moellinger, mit 50 Textillustrationen und 52 Tafeln. In-4°, Leipzig, E. A. Seemann.

History of the modern styles of Architecture by James Fergusson. 3d éd. revised by Robert Kerr architect. In two volumes with illustrations. 2 vol. in-8°.London, Murray.

Brentari Ottone. Il Santo. Guida alla basilica di S. Antonio di Padova. In-8°, Bassano, Pozzato.

La Basilique de Saint-Marc à Venise étudiée au double point de vue de l'art et de l'histoire sous la direction du professeur Camille Boito. Traduction d'Alfred Cruvellié. In-8°, Venise, Ongania.

Deuxième partie.

Broggi. La prima esposizione d'architettura a Torino. In-8°, Torino, Roux.

Die Entstehung und Ausbildung der Gothischen Baukunst in Frankreich. Beiträge zur Denkmalkunde und zur Entwickelungsgeschichte des Stils. Von Gustav von Bezold. In-fol., Berlin, Ernst.

Mit III. Tafeln und Holzschnitten.

Fumagalli e Beltrami. La cappella detta della regina Teodolinda nella basilica di S. Giovanni in Monza e le sue pitture murali. In-8°, Milano, Pagnoni.

200 exemplaires.

Architecture of the Renaissance in England. By Alfred Gotch and W. Talbot. In-8°, Boston, Ticknor.

Raphaël Cattaneo. L'architecture en Italie du VIe au XIe siècle. Recherches historiques et critiques. Traduction par M. Le Monnier. In-8°, Venise, Ongania.

Quarantatrè anni di vita artistica. Memorie storiche di un architetto. [Andrea Busiri-Vici.] In-4°, Roma, Civelli.

VI. — GRAVURE.

L'Œuvre de Louis David, graveur à Avignon (1667-1718); par L. Duhamel, archiviste de Vaucluse. In-8°, Paris, lib. Picard.

Cours de dessin à l'usage des écoles primaires et des cours d'adulte; par E. Fontaine, professeur de dessin des écoles de la ville de Paris, et E. Colmont. In-8°, 500 grav. Paris, imp. de la Bourse du commerce.

Inventaire de la collection de dessins sur Paris, formée par M. H. Destailleur et acquise par la Bibliothèque nationale (département des estampes). In-8°, Nogent-le-Rotrou, impr. Daupeley-Gouverneur.

Papier vergé. Extrait des *Mémoires de la Société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France* (t. 17, 1890).

Le Dessin technique. Cours professionnel de dessin géométrique (théorie et applications), publié par L. Bécourt, professeur au lycée Lakanal, sous la direction de J. Pillet, inspecteur de l'enseignement du dessin. Série E. Architecture; Ordre dorique romain, etc. In-16 oblong, 16 p. avec figures et planches. Paris, libr. Hachette et Cie.

Inventaire des dessins exécutés pour Roger de Gaignières et conservés aux départements des estampes et des manuscrits de la Bibliothèque nationale; par Henri Bouchot. 2 vol. In-8°, Paris, imprimerie et librairie Plon, Nourrit et Cie. 30 fr.

L'Œuvre lithographié de Félicien Rops; par Erastène Ramiro. Orné de sept reproductions de lithographies en taille-douce. In-8°, Paris, libr. Conquet.

Les Maîtres de la lithographie. Paul Huet; par Germain Hédiard. In-8°, Le Mans, imp. Monnoyer.

Rapport de M. L. Bonnard, dessinateur lithographe, délégué du syndicat de la lithographie, gravure, plume, crayon, chromolithographie, autographie, taille-douce, photogravure, de la ville de Lyon à l'Exposition universelle de Paris en 1889. In-8°, Lyon, impr. Plan.

Les lithographies de Bonington; par Germain Hediard. In-8°, le Mans, imp. Monnoyer.

Cours méthodique et élémentaire de dessin linéaire, à l'usage des écoles primaires dirigées par les Frères des écoles chrétiennes; par L. Alibert. In-4°, Rodez, imp. Colomb.

VII. — OUVRAGES DIDACTIQUES.

La Décoration et l'Art industriel à l'Exposition de 1889; par Paul Verlaine. In-8°, Le Mans, imp. Monnoyer.

Extrait de l'*Artiste* (novembre 1890). Tiré à 30 exemplaires.

Les vitraux de la cathédrale de Laon; par A. de Florival et E. Midoux. Ouvrage accompagné de nombreuses gravures. Grand in-4°, Paris, lib. Didron.

A propos des manufactures nationales de céramique et de tapisserie; par Bracquemond. In-18 jésus, Paris, impr. Chamerot et Renouard.

La Porcelaine tendre de Sèvres; par Édouard Garnier. Grand in-4°, Paris, impr. et lib. May et Motteroz.

L'ouvrage a été publié en 10 livraisons, au prix de 20 fr. la livraison.

La Mosaïculture : histoire et considérations générales, choix des couleurs, tracé, plantation, entretien, description, emploi, rusticité et multiplication des espèces employées à cet usage, etc., illustrée de 35 gravures et suivie d'un grand choix de dessins de mosaïques avec légende explicative; par S. Mottet. Avec 81 fig. dans le texte. Paris, lib. Doin.

Les Guides de la vie pratique; par R. Manuel. Les Petits Arts d'amateur. (Dessin, peinture, modelage, sculpture, gravure, dorure, découpage, habillage des meubles, etc.) 148 gravures explicatives dans de texte par L. Trinquier. Petit in-18, Paris, lib. Kolb.

Les Tapisseries de l'église Saint-Bernard de Romans, notice historique et descriptive; par l'abbé Cyprien Perrossier. In-8°, Valence, impr. valentinoise.

Rapport de MM. C. Michel, ciseleur, J. Bendelé, orfèvre, E. Besson, repousseur, délégués des orfèvres de la ville de Lyon à l'Exposition universelle de Paris en 1889. In-8°, 46 p. Lyon, impr. Plan.

La Porcelaine; par E. Garban. Illustrations d'Eugène Sadoux. Dessins dans le texte de Drouot. Grand in-8°, Paris, libr. Lecène, Oudin et Cie.

Nouvelle Bibliothèque illustrée de vulgarisation.

Les Tapisseries flamandes du Vatican et les Cartons de Raphaël, à propos des peintures de la collection Loukhmanoff, exposées au palais du Louvre; par Victor Swarte. In-4°, Paris, impr. P. Dupont.

Extrait de la grande revue *Paris et Saint-Pétersbourg*.

Études sur les premières périodes de la céramique grecque; par P. Milliet, élève de l'École du Louvre. In-8°, Paris, impr. Chamerot, lib. Giraudon.

Sur le système de nos sensations des couleurs. Par M. K. Kroman. In-8°, Copenhague, Dreyer.

Extrait du *Bulletin de l'Académie royale danoise des Sciences et des Lettres de Copenhague*, 1890, n° 3.

Funghini. Osservazioni e relievi sulle antiche fabbriche di maiolica di Cafaggiolo del Mugello in Toscana. In-8°, Arezzo, Bellotti.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Monnaie inédite de Thomas de Bourlémont frappée à Liverdun; par Léopold Quintard. In-8°, Nancy, impr. et librairie Crépin-Leblond.

Les Monnaies de Beaufremont; par Du Mayel et Thomassin. In-8°, Nogent-le-Rotrou, imprim. Daupeley-Gouverneur.
Extrait de la *Bibliothèque de l'Ecole des chartes* (t. 52, 1891, p. 118-128).

Un atelier monétaire à Nyons (1592); par Roger Vallentin. In-8°, Valence, impr. Céas et fils.
Papier vergé. Extrait du *Bulletin d'archéologie et statistique de la Drôme.*

Les Médailleurs de la Renaissance; par Aloïs Heiss. (8e volume.) Florence et les Florentins du XVe au XVIIe siècle : histoire, institutions, mœurs, monuments, biographies. Première partie, ornée de 27 eaux-fortes, phototypographies, et de 360 illustrations. Paris, lib. Rothschild. 200 fr.

Médailles historiques de Belgique, publiées sous les auspices de la Société royale de numismatique. In-8°, Bruxelles, Goemaere.
Tome Léopold II.

IX. — PHOTOGRA HIE.

Éléments de photogrammétrie. Application élémentaire de la photographie à l'architecture, à la topographie, aux observations scientifiques et aux opérations militaires; par le commandant V. Legros. In-18, jésus, Paris, à la Société d'éditions scientifiques.
Bibliothèque générale de photographie.

Recettes photographiques; par Abel Buguet, agrégé des sciences physiques et naturelles, directeur du Journal de physique, chimie et histoire naturelle élémentaire. 1re série. In-12, Paris, à la Société d'éditions scientifiques.
Bibliothèque générale de photographie.

L'Art de retoucher en noir les épreuves positives sur papier; par C. Klary. In-18, jésus, Paris, impr. et libr. Gauthier-Villars et fils.
Bibliothèque photographique.

La Photographie à l'Exposition de 1889. Procédés négatifs, procédés positifs, impressions photochimiques et photomécaniques, appareils, produits, applications nouvelles; par Léon Vidal, rapporteur de la classe 12. In-8°, Paris, imprimerie et librairie Gauthier-Villars et fils.

La Photographie de l'amateur débutant; par Abel Buguet. 4e édition, revue et augmentée. In-18 jésus, Moulins, impr. Auclaire. Paris, 4, rue Antoine-Dubois.
Bibliothèque générale de photographie.

Concours d'illustrations photographiques. Le Mortier de Marc-Aurèle; par Georges Vibert. In-8°, Douai, imprimerie Déchristé.
Papier vergé. Société photographique du nord de la France.

Congrès international de photographie (2e session). Bruxelles, 1891. Rapport général de la commission permanente nommée par le congrès international de photographie tenu à Paris en 1889. In-8°, Paris, impr. et ibr. Gauthier-Villars et fils.

Traité élémentaire de photographie, à l'usage des débutants; par E. Beleurgey de Raymond. 2e édition, revue et corrigée. In-18 jésus, Paris, à la librairie des Annales photographiques.

Vade-mecum de l'amateur photographe, traité pratique à l'usage des débutants, suivi d'un formulaire de recettes et procédés divers; par E. Hanau. In-12, Paris, imprim. Imbert, 27, boulevard de Strasbourg.

Petit Manuel de photographie pratique, à l'usage des gens du monde; par J. Pizzetta. In-18 jésus, Paris, imprimerie et librairie Hennuyer.

Aide-mémoire de photographie pour 1891, publié sous les auspices de la Société photographique de Toulouse; par C. Fabre. (16e année.) 2e série. T. 6. Petit in-18, Paris, libr. Gauthier-Villars et fils.

La Photographie et l'Espionnage devant la loi; par Victor Riston, docteur en droit, avocat à la cour d'appel de Nancy. In-8°, Moulins, imp. Auclaire.
Extrait du *Photo-Journal* (n° 6, juin 1891).

La photographie sans objectif, au moyen d'une petite ouverture : propriétés, usage, applications; par R. Colson, capitaine du génie, répétiteur de physique à l'École polytechnique. 2e édition, revue et augmentée. In-18 jésus, VII-73 pages avec fig. et planche. Paris, imprimerie et librairie Gauthier-Villars et fils.
Bibliothèque photographique.

Photographie des couleurs par la méthode interférentielle de M. Lippmann; par Alphonse Berget. In-18 jésus, Paris, imprim. et libr. Gauthier-Villars et fils.
Bibliothèque photographique.

Optique photographique. Notions nécessaires aux photographes amateurs; Étude de l'objectif; Applications; par A. Soret, agrégé de l'Université, professeur. In-18 jésus, Paris, imprim. et lib. Gauthier-Villars et fils.
Bibliothèque photographique.

La Photographie et ses applications. Le Formulaire photographique. Recueil de recettes et formules concernant la photographie; par P. Jouan. In-18, Paris, librairie de la Science en famille.
Bibliothèque de la Science en famille.

X. — CURIOSITÉ.

Essai sur l'histoire des panoramas et des dioramas; par Germain Bapst. In-8°, Paris, impr. nationale; libr. G. Masson.

Extrait des *Rapports du jury international de l'Exposition universelle de* 1889, avec illustrations inédites de M. Édouard Detaille.

De la reliure. Exemples à imiter ou à rejeter; par Henri Bouchot, du Cabinet des estampes. L'Art du siècle: De l'habillement du livre; Ses qualités et sa décoration. In-18 jésus, 94 p. et 15 planches. Paris, imp. Dumoulin et Cie, lib. Rouveyre. 7 fr. 50.

Imprimé à 750 exemplaires numérotés, savoir : 20 sur japon, 20 sur chine, 20 sur whatman, 40 sur vergé et 650 sur vélin teinté. — Bibliothèque des connaissances utiles aux amis des livres.

Nos parures Le Jais et les Perles fausses; par A. Doumert. In-18, Paris, lib. Lecène, Oudin et Cie.

Potiers et Poterie du Lauraguais; par Auguste Fourès. In-8°, Albi, imp. Amalric.

Anciens fondeurs de cloches nivernais ou ayant travaillé dans le Nivernais avant 1790; par l'abbé Boutillier. In-8°, Nevers, imprimerie Vallière.

Contes historiques dédiés à la jeunesse. Les Petits Artistes peintres et musiciens; par Mme E. Foa (Guido, Mariella Tintoretta, Van Dyck, Callot, Salvator Rosa, Sébastien Gomez, J. B. Lulli, Boeïldieu.) 4e édition, revue, corrigée et augmentée. In-18, Paris, lib. Delarue.

Histoire du luminaire depuis l'époque romaine jusqu'au XIXe siècle; par Henry-René d'Allemagne, archiviste paléographe, membre du comité d'organisation du pavillon du Gaz à l'Exposition universelle de 1889. Ouvrage contenant 500 grav. dans le texte et 80 grandes planches hors texte imprimées en deux teintes. Illustrations de M. Émile Solvet, avec le concours de MM. Berteault et Vaucanu. In-4°, librairie Picard, 40 francs.

Titre rouge et noir. Papier vélin.

L'Armorial général de France. Notice historique sur l'origine des armoiries bourgeoises et sur l'édit fiscal de 1696; par le comte Hallez d'Arros, du Conseil héraldique de France. In-8°, Paris, libr. Flammarion.

Crispi, Bismarck et la Triple-Alliance en caricatures, par John Grand-Carteret. Avec cent quarante reproductions de caricatures italiennes, françaises et autres, dont deux coloriées. Dessins originaux de J. Blass, Moloch, de Sta, Tiret-Bognet, Pilotelle. In-16, Paris, libr. Delagrave.

Il a été tiré de ce volume 20 exemplaires numérotés et paraphés sur papier de Chine, et 10 ex. numérotés et paraphés sur papier du Japon.

Nerone nell' arte figurativa contemporanea. Opere di E. Callegari. In-8°, Venezia, Fontana.

Estr. dall' *Ateneo Veneto*, 1891.

Svaghi artistici femminili. Ricami. Pizzi. Gioielli. Ventagli. Specchi e Vetri di Murano dell' archo Alfredo Melani, con XVI tavole e LXXXI figure. In-4°, Milano, U. Hœpli.

Des Hl. Bernward Evangelienbuch im Dome zu Hildesheim. Mit Handschriften des 10, und 11. Jahrhunderts in Kunsthistorischer und liturgischer Hinsicht verglichen von Stephan Beisser. Mit XXVI unveränderlichen Lichtdrucktafeln herausgegeben von G. Schrader und F. Kock. In-4°. Hildesheim, Lax.

XI. — BIOGRAPHIES.

Le peintre Édouard Baille, étude psychologique et médicale; par le Dr Bergeret, d'Arbois. In-8°, Besançon, impr. Jacquin.

Le graveur Beauvarlet et l'école abbevilloise au XVIIIe siècle; par Emile Delignières. In-8°, Abbeville, imp. du Cabinet historique de l'Artois et de la Picardie.

Extrait du *Cabinet historique de l'Artois et de la Picardie* (5e année, 1890-1891).

Notice sur M. Robert-Fleury, de l'Académie des Beaux-Arts; par M. Français, membre de l'Académie. In-4°, Paris, imprim. Firmin-Didot et Cie.

Notice sur les travaux d'Albert Dumont. Albert Dumont, archéologue; par Léon Heuzey. In-8°, Paris, libr Thorin.

Cette notice a été rédigée pour servir d'introduction au nouveau volume d'Albert Dumont : *Mélanges d'archéologie*.

Le peintre Édouard Baille et son œuvre; par A.-F. Ducat. In-8°, Besançon, imp. Jacquin.

Discours prononcé le 8 mai 1890 aux funérailles de M. Robert-Fleury, de l'Académie des Beaux-Arts; par M. Gustave Larroumet, directeur des Beaux-Arts, délégué du ministre. In-4°, 5 p. Paris, Imp. nationale.

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Discours prononcé le 23 avril 1891, aux funérailles de M. Henri Chapu, statuaire, membre de l'Académie des Beaux-Arts, par le même. In-4°, Paris, Impr. nationale.

Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Notice sur M. Jules André, architecte; par M. Pascal, de l'Académie des Beaux-Arts. Lue dans la séance du 18 avril 1891. In-4°, Paris, imp. Firmin-Didot et Cie.

Institut de France.

L' « Architecteur » Hugues Sambin, créateur de l'école bourguignonne de menuiserie d'art au XVIe siècle, auteur de la façade du Palais de Justice de Besançon (notice biographique); par Auguste Castan. In-8°, Dijon, Lamarche.

Aimé Millet. Souvenirs intimes; par Henri Dumesnil. In-8°, portrait d'après L. Bonnat. Paris, libr. Lemerre.
Papier vergé.

Le peintre franc-comtois R. P. Hyacinthe Besson, des Frères prêcheurs. (1816-1861.) Notice sur sa vie et ses ouvrages, écrite principalement d'après son biographe et son ami, Etienne Cartier; par Victor Guillemin. In-8°, Besançon, imp. Dodivers.
Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs* (séance du 10 janvier 1891).

Discours prononcés aux funérailles de M. Elie Delaunay, de l'Académie des Beaux-Arts, le 8 septembre 1891; par MM. Bailly, président de l'Académie, Gustave Larroumet et Bonnat, membres de l'Académie. In-4°, Paris, imp. Firmin-Didot et Cie.
Institut de France.

Le comte de Bizemont, artiste amateur orléanais : son œuvre et ses collections; par E. Davoust, directeur-adjoint du Musée de peinture. Avec un avant-propos par M. Louis Jarry, In-8°, Orléans, imp. Jacob, lib. Herluison.
Tiré à 110 exemplaires.

Mlle Marie-Geneviève Bouliard, peintre de portraits (1772-1819). Par Henry Jouin. In-8°, portrait à l'eau-forte, Paris, aux bureaux de l'Artiste, 44, quai des Orfèvres.
Papier vélin.

Life of Gustave Doré. By the late Blanchard Jerrold. In-8°, London, Allen.
With one hundred and thirty-eight Illustrations from original Drawings by Doré.

Diego Zanandreis. Le Vite dei pittori scultori e architetti veronesi pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego. In-8°, Verona. G. Franchini.

Lavini. Andrea Gastaldi. Studio critico. In-4°, Torino, Roux.

Andreas Schlüter. Von Cornelius Gurlitt. In-8°, Berlin, Wasmuth.

Anzoletti, Giuseppe Tartini. Conferenza. In-8°, Milano, tip. della Perseveranza.

Cavalcaselle e J. A. Crowe. Raffaello. La sua vita e le sue opere. Edizione originale italiana. In-8°, Firenze, Le Monnier.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX.

Paris-Photographe, revue mensuelle illustrée de la photographie et de ses applications aux arts, aux sciences et à l'industrie. 1re année. N° 1. In-8°, Paris, imp. Lahure.

Exposition (l') industrielle d'Avignon, organe des expositions industrielles, des beaux-arts et arts décoratifs. In-fol., à 4 col., Avignon, impr. Millo et Cie.

Bluet (le), revue artistique. 1re année. N° 1. 15 septembre 1881. In-8° à 2 col., 16 pages. Paris, impr. Bernau et Cie, 28, rue Mont-Thabor.

PAULIN TESTE.



TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1891

TRENTE-TROISIÈME ANNÉE. — TOME SIXIÈME. — 3e PÉRIODE.

TEXTE

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Édouard Rod. . . . . . Les Salons de 1891 au Champ-de-Mars et aux Champs-Élysées (2e et dernier article). 5

Ary Renan. . . . . . . L'Art arabe dans le Maghreb : Kairouan (2e et dernier article). 35

Paul Durrieu. . . . . . Alexandre Bening et les peintres du Bréviaire Grimani (2e et dernier article). 55

Paul Seidel. . . . . . . Antoine Pesne, premier peintre de Frédéric le Grand (3e et dernier article). 70

Maurice Kreutzberger . Théodore Deck, céramiste. 79

Henry Hymans. . . . . Correspondance de Belgique. 83

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

L. de Fourcaud. . . . . L'Art gothique (1er article). 89

T. de Wyzewa. . . . . Thomas Lawrence et la Société anglaise de son temps (2e article) 112

		Pages.
Edmond Bonnaffé . . .	Un Dossier de documents inédits pour servir a la Biographie de Meissonier.	128
A. de Champeaux. . .	L'Art décoratif dans le vieux Paris (6e article).	135
Gerspach.	Le Meuble en tapisserie de Napoléon Ier.	154
Bernard Prost.	Une Nouvelle Source de documents sur les Artistes dijonnais du xve siècle (3e et dernier article). .	161

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Gustave Gruyer.	La Sculpture a Ferrare (1er article).	177
Edmond Bonnaffé. . .	Documents inédits sur Rubens (1er article) : Le Testament de Rubens.	204
Maxime Collignon. . .	L'École d'Argos et le Maître de Phidias.	211
Duc de Rivoli et Ch. Ephrussi.	Zoan Andrea et ses homonymes (2e et dernier article).	225
E. Quost.	La Fleur.	245
A. de Champeaux. . .	L'Art décoratif dans le vieux Paris (7e article). .	252

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Salomon Reinach. . . .	Le Dionysos de Praxitèle.	265
Eugène Müntz	Andrea Verrocchio et le tombeau de Francesca Tornabuoni.	277
Germain Bapst.	Le Masque de Henri IV.	288
Paul Lefort.	Les Artistes contemporains : Th. Ribot.	298
L. de Fourcaud.	L'Art Gothique (2e article).	310
T. de Wyzewa.	Thomas Lawrence et la Société anglaise de son temps (3e article).	335
Henry Hymans.	Correspondance de Belgique.	348

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Georges Lafenestre. . .	Élie Delaunay (1er article).	353
Gustave Gruyer.	La Sculpture a Ferrare (2e et dernier article). . .	366
Edmond Bonnaffé. . .	Documents inédits sur Rubens (2e article).	387
Louis Gonse.	Le Nouveau Palais des Musées, a Vienne.	392
A. de Champeaux. . .	L'Art décoratif dans le vieux Paris (8e article). .	404
Salomon Reinach. . . .	Courrier de l'Art antique.	427

Pages.

1er JUIN. — SIXIEME LIVRAISON.

Charles Ephrussi. . . .	Simon-Jacques Rochard, 1788-1872 (1er article). . .	441
M. Maindron.	La Collection d'armes du Musée du Louvre (1er article).	466
G. Lafenestre.	Élie Delaunay (2e et dernier article).	484
Bernard Prost.	Le Véritable architecte de l'ancien Hotel de Ville de Paris.	501
T. de Wyzewa.	Mouvement des Arts en Allemagne et en Angleterre	505
Paulin Teste.	Bibliographie des ouvrages publiés en France et à l'étranger sur les Beaux-Arts et la Curiosité pendant le deuxième semestre de l'année 1891. .	519

GRAVURES

1er JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

Pages.

Encadrement dessiné par Hans Holbein, pour l'imprimeur Frobén. 5

Portrait de Mme A. C., eau-forte de M. Payrau d'après le tableau de M. Bonnat, au Salon des Champs-Élysées; gravure tirée hors texte. . . . 8

Scène bachique, projet de fontaine, par M. J. Dalou (Salon du Champ-de-Mars); *Le Peintre François Boucher*, groupe en marbre, par M. J.-P. Aubé (Salon du Champ-de-Mars) : héliogravures de M. Schwartzweber tirées hors texte. . . . . 16 et 24

Monuments arabes de Kairouan : — Mosquée du Barbier, en tête de page; Façade de la mosquée Tleta-Biban; Chaire à prêcher en bois sculpté de la Grande Mosquée : Panneau de faïence de la mosquée dite du Barbier; Panneau d'ébénisterie de la porte principale de la Grande Mosquée, en cul-de-lampe. . . . . 35 à 54

Portrait supposé d'Alexandre Bening, médaillon compris dans la bordure d'une miniature des « Antiquités de Josèphe », en lettre. 55

Une Boutique de Joaillier, réduction d'une miniature d'Alexandre Bening, à la Bibliothèque nationale; héliogravure de M. Schwartzweber tirée hors texte. 64

Lettre L, d'après un recueil de calligraphie allemande du XVIe siècle. 70

Portrait de Pesne, par lui-même (d'après la gravure de G.-F. Schmidt); Le Graveur G.-F. Schmidt et sa femme lisant les Contes de La Fontaine, par Ant. Pesne (Musée de Berlin); Antoine Pesne et ses filles (1754), peinture de la collection de M. Von Berke, à Schemnitz. . . . . 73 à 77

Portrait de Théodore Deck, en lettre, d'après un dessin de M. Ch. Kreutzberger. 79

1er AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Pages.

L'Art gothique : — Montant de porte de la Cathédrale de Mantes (milieu du XIIe siècle); Déambulatoire de Morienval; Porche de Saint-Leu-d'Esserent; Abside et clocher de Tracy-le-Val; Chœur de La Noël-Saint-Martin; Abside de Suger, à Saint-Denis; Frise de la cathédrale de Laon, en cul-de-lampe . . . . 89 à 111

La Rentrée du marché, eau-forte de M. Jazinski d'après un tableau de M. Lobre (Salon du Champ-de-Mars, 1891); gravure tirée hors texte (Voir l'article p. 27) 110

Bande de page d'après un livre du XVIIIe siècle 112

Miss Peel, fille de Sir Robert Peel, par Thomas Lawrence 121

Sir Alexander Hope, par Th. Lawrence; héliogravure de M. Charreyre, d'après une planche de W. Walker, tirée hors texte. 118

Armure aux lions, du Musée d'artillerie; héliogravure de M. Schwartzweber, d'après un dessin de Meissonier, tirée hors texte. 134

L'Art décoratif dans le Vieux Paris : — Rampe du grand escalier de l'École militaire; Salon de l'École militaire; Couronnement de l'Hôtel Sully; Porte de l'Hôtel de Beauvais. . . . . 137 à 149

Meuble en tapisserie de Napoléon Ier : — Écran du cabinet de l'Empereur, aux Tuileries, Dossier et Siège du fauteuil de représentation: d'après les maquettes de Louis David, aux Gobelins. . . . . 155 à 159

1er SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

La Sculpture à Ferrare : — Tombeau de Borso d'Este, à la Chartreuse de Ferrare (XVe siècle), en bande de page; Portrait de Borso d'Este, d'après un bas-relief de son tombeau, en lettre; Fragment de la façade de la cathédrale (Commencement du XIVe siècle); Support des statues de Nicolas et de Borso (XVe siècle); Le Christ en croix, la Vierge et Saint Jean, par N. Baroncelli et son fils Giovanni (XVe siècle); Saint Georges, par G. Baroncelli et Dom. Pâris de Padoue (XVe siècle); Saint Maurelio, par les mêmes; Tombeau de Lorenzo Roverella, évêque de Ferrare, par Ambrogio Borgognone de Milan (XVe siècle). . . . . 177 à 201

Mlle *Cochois dansant devant ses sœurs,* eau-forte de M. E. Abot, d'après la peinture d'Antoine Pesne (Château de Postdam); gravure tirée hors texte (Voir l'article p. 72) 202

Sculptures de l'École d'Argos : — Hercule brandissant le foudre, monnaies messéniennes en lettre et cul de-lampe; Tête de Zeus en bronze trouvée à Olympie; Zeus brandissant le foudre, *id., id.;* Statue en bronze, du Palais Sciarra, à Rome; Statue en bronze trouvée à Ligurio (Musée de Berlin); Tête virile en bronze trouvée sur l'Acropole (Musée d'Athènes). . . 211 à 223

Pages.

Gravures de Zoan Andrea et de ses homonymes, tirées d'ouvrages imprimés à Venise : — La Table de Cébès, copie de Zoan Andrea Vavassore, d'après le bois de Holbein le Jeune; Saint Jean l'Évangéliste (1522); Portement de croix (1522); Saint Pierre entouré de saints (1524); l'Annonciation (1524); La Cène (1549). . . . . 225 à 241

Alphonse Daudet, gravure à la pointe sèche de M. Henri Guérard, d'après la peinture de M. E. Carrière (Salon du Champ-de-Mars, 1891); gravure tirée hors texte (Voir l'article p. 14). 242

La Fleur: — Encadrement de page et quatre études diverses, par E. Quost. 245 à 250

L'Art décoratif dans le Vieux Paris : — Cabinet du duc de la Meilleraye, dit de Henri IV (Arsenal, époque Louis XIII); Salon de musique du duc du Maine, par Boffrand (Arsenal, époque Louis XV). . . . . 257 à 261

1er OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Encadrement composé de terres-cuites antiques.

Figures diverses de Dionysos : — Terre-cuite de la collection de M. de Sartiges, sous trois aspects; Statuette en bronze de la collection de M. Sambon, vue de face et de dos; La même, croquis restitué; Médailles de Londres et de Berlin où est figuré Dionysos, en cul-de-lampe . . . . 265 à 276

La Foi et l'Espérance, La Justice et la Charité, haut-reliefs du Verrocchio (Collection de M. Ed. André); deux planches héliogravées par M. Schwartzweber, tirées hors texte. . . . . 278 et 286

Médaille de Giovanni Tornabuoni, par le médailleur « à l'Espérance », en lettre; La Mort de Francesca Tornabuoni et La Nourrice présentant à G. Tornabuoni son enfant nouveau-né, bas-reliefs du Verrochio au Musée national de Florence. . . . . 277 à 285

Henri IV à cheval, porte-montre ajouré du XVIIe siècle (Collection Soltykoff), en lettre. 288

Œuvres de Th. Ribot : — Saint-Sébastien (Musée du Luxembourg); Études de têtes, dessin au crayon; Descente de croix, dessin à la plume; Les Cuisiniers, dessin au lavis; Fragment des Empiriques, d'après une eau-forte de l'artiste. . . . . 299 à 307

L'Art Gothique : — Étude de tête pour un apôtre, par Villard de Honnecourt, en lettre; Vue extérieure du transsept arrondi de Soissons; Clocher de Saint-Leu-d'Esserent; Vue intérieure du transsept de la cathédrale de Noyon; Tour de la cathédrale de Laon; Église de Saint-Yved de Braisne; Porte latérale de l'église de Saint-Leu-Taverny; Abside de l'Abbaye-aux-Hommes, à Caen; Vue intérieure de l'Église de Semur-en-Auxois; Cul-de-lampe d'après Villard de Honnecourt. 310 à 334

Le Printemps, eau-forte de M. A. Lalauze d'après le tableau de M. F. Kowalsky au Salon des Champs-Élysées, 1891; gravure tirée hors texte (Voir l'article p. 462 du volume précédent). 336

La famille Baring, d'après le tableau de Th. Lawrence. 341

1er NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Pages.

Bande de page dessinée et composée par Jules Jacquemart; Portrait d'Élie Delaunay, d'après un médaillon de M. Chaplain, en lettre; La Peste à Rome, par Élie Delaunay (Musée du Luxembourg). . . . . 353 à 361

Diane, eau-forte de M. Jazinski, d'après la peinture d'Élie Delaunay, au Musée du Luxembourg; gravure tirée hors texte. 362

Jeunes chanteurs, étude à la sanguine, par Élie Delaunay; héliogravure de M. Schwartzweber, tirée hors texte. 374

La Sculpture à Ferrare : — Bas-relief du Tombeau de saint Dominique, à Bologne, par Alfonso Lombardi; Portrait du Pape Clément VIII, par Giorgio Albenga (1605), dans la cathédrale de Ferrare; Nielle italien en cul-de-lampe . . . . 369 à 386

Étage supérieur du grand escalier au Nouveau Musée des Arts, à Vienne; Portrait de jeune homme, attribué à Jacopo de Barbarj (Musée de Vienne); Pendant de col d'une princesse de Bourgogne (Musée de Vienne), en cul-de-lampe. . . . . 393 à 403

La Comtesse Woronzoff, par Th. Lawrence, fac-similé de l'estampe de F.-C. Lewis; héliogravure de M. Schwartzweber, tirée hors texte (Voir l'article, p. 343). 390

L'Art décoratif dans le Vieux Paris : — Chambre à coucher de la princesse de Soubise, composée par G. Boffrand (Palais des Archives nationales); Panneau en bois d'un Hôtel de la rue Béranger; les Chevaux du Soleil, bas-relief sculpté par Le Lorrain, à l'Hôtel de Rohan (Imprimerie nationale); Décoration du grand cabinet de l'Hôtel de Rohan, peinte par Christophe Huet; Rosace du plafond de la chambre à coucher de l'Hôtel de Soubise; Mascaron de l'Hôtel Carnavalet, en cul-de-lampe. . . . . 409 à 426

Monuments de l'Art antique : — Groupe en terre cuite du Musée de Berlin, trouvé à Myrina, en lettre; Statue d'Anténor (Acropole d'Athènes); Bas-relief découvert dans l'île de Paros; Peinture d'un vase grec (Musée du Louvre); Bas-relief en terre cuite des jardins de la Farnésine, à Rome; Buste de Sapho, à la villa Albani; Peinture de vase découverte à Vulci; Groupe en marbre découvert à Locres; Statuette en terre-cuite de la collection J. Gréau. . . . . 427 à 439

1er DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Encadrement emprunté à un livre du XVIIIe siècle. 441

Œuvres de S.-J. Rochard : — Portrait de Wellington; Portrait de l'artiste par lui-même; Léonor Mérimée; Prosper Mérimée (Collection de M. Garnier-Heldewier). . . . . 445 à 461

Pages.

Mme Rochard, d'après une aquarelle de S.-J. Rochard; héliogravure de M. Schwartzweber, imprimée en quatre planches de couleur par M. Gény-Gros; gravure tirée hors texte. 462

Collection d'armes du Musée du Louvre : — Poignard de La Valette, en lettre; Bouclier de Henri II; Bouclier de Charles IX; Morion de Charles IX; Armet de Henri II; Inscription de la poignée de l'épée dite de Charlemagne, en cul-de-lampe. . . . . 466 à 483

Corps de l'armure de Henri II (Musée du Louvre), eau-forte de M. Henri Guérard tirée hors texte. 480

Œuvres d'Élie Delaunay : — Orphée et Eurydice (Foyer de l'Opéra), croquis de l'artiste, en bande de page; Mme Delaunay mère, portrait légué au Louvre par l'artiste; Le Général Mellinet; Madame Bizet; La Nymphe Hespérie, tableau inachevé; La Justice, peinture inachevée pour la Cour de cassation. . . . . 485 à 497

Descente de croix, par Hans Pleydenwurff (Collection de M. G. Crombez, à Paris); Le Miracle de Saint François, par Wilhelm Pleydenwurff (Musée Germanique de Nuremberg); Portrait dit des Ambassadeurs, par Holbein le Jeune (National-Gallery, à Londres) . . . . 509 à 517

Le Rédacteur en chef gérant : LOUIS GONSE.

SCEAUX. — IMP. CHARAIRE ET Cie.